3 1151 01492 1138
THE EISENHOWER LIBRARY

LSC
10.9.15.1

Study . E . 7

PC 5005
A65 M5
2d set
LIBRARY
OF THE
JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

PRESENTED BY

Lady Walston

Archäologisches Institut des Deutschen reichs. Römische Quergasse

MITTEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTEILUNG

BAND XVI.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XVI.

ROM

LOESCHER & C.°

(BRETSCHNEIDER & REGENBERG)

1901

PC 5005
.A65M5
2d set.

GIFT OF LADY WALSTON.

a.a. III/18/35

INHALT

W. Amelung, *Statue der Aphrodite* (Taf. I und II). S. 21-32.
" " *Fragment eines Votivreliefs aus Rhodos.* S. 258-263.
C. v. Bildt, *Die Ausgrabungen C. F. v. Fredenheims auf dem Forum Romanum (1788-89)* (Taf. A). S. 3-20.
E. Caetani-Lovatelli, *Di un ago crinale in bronzo.* S. 382-390.
R. Delbrueck, *Die Kuh des Myron* (Taf. IV). S. 42-46.
E. Groag, *Zur Adoption Hadrians.* S. 270-272.
K. Hadaczek, *Zur Erklärung des Altars von Ostia.* S. 395-396.
P. Hartwig, *Eine Amphora aus der Uebergangszeit des schwarzfigurigen Stiles in den rotfigurigen* (Taf. V). S. 117-122.
" " *Rätselhafte Marmor-Fragmente mit einem neuen attischen Bildhauernamen.* S. 366-371.
Ch. Huelsen, *Die Hermeninschriften berühmter Griechen und die ikonographischen Sammlungen des XVI. Jahrhunderts* (Taf. VI. VII). S. 123-208.
" " *Flaminio Vacca's Memorie und ein Relieffragment in Modena.* S. 264-269.
E. Loewy, *L'adorante di Berlino* (Taf. XVI. XVII). S. 391-394.
H. Lucas, *Zu Römischen Antiken.* S. 244-257.
A. Mau, *Amoren als Goldschmiede.* S. 109-116.
" " *Ausgrabungen von Pompeji* (Taf. XIII). S. 283-365.
E. Petersen, *Eros und Psyche oder Nike.* S. 57-93.
" " *Zu den Tyrannenmördern.* S. 97-108.

E. Pfuhl, *Der Raub des Palladions* (Taf. III). S. 33-41 (mit Nachtrag S. 390).

C. Robert, *Ueber ein dem Michelangelo zugeschriebenes Skizzenbuch auf Schloss Wolfegg* (Taf. VIII-XI). S. 209-243.

L. Savignoni, *Di due teste scoperte nelle Terme Antoniniane* (Taf. XIV. XV). S. 372-381.

F. Studniczka, *Ein Pfeilercapitell auf dem Forum* (Taf. XII). S. 273-282.

M. M. Vassits, *Fund von Nisch.* S. 47-56.

Sitzungen und Ernennungen. S. 94-96. 397.

DIE AUSGRABUNGEN C. F. v. FREDENHEIMS AUF DEM FORUM ROMANUM (1788-89)

(Mit Tf. A).

In unseren Tagen, wo die grossartigen Entdeckungen auf dem Forum Romanum der archaeologischen Wissenschaft und der italienischen Ausgrabungsleitung beständig neue Triumphe bereiten, dürfte es nicht ohne Interesse sein, die bescheidenen Anfänge dieser grossen und ruhmvollen Unternehmung in die Erinnerung zurückzurufen.

Einer der ersten, der den Boden des alten Campo Vaccino zu rein wissenschaftlichen Zwecken untersuchte, war ein Schwede, C. F. von Fredenheim. Ueber die Resultate seiner Ausgrabungen, die vom November 1788 bis zum März oder April 1789 dauerten, hat er selbst in einer bei seiner Aufnahme in die Akademie der schönen Wissenschaften, Geschichte und Antiquitäten zu Stockholm am 15. Dezember 1795 gehaltenen Vorlesung berichet (1); publiziert wurden sie auch in in J. J. Oberlins *Exposé d'une découverte de Mr. le chev. de Fredenheim faite au Forum Romanum en Janvier 1789* (Strassburg 1796) (2). Fredenheim hat ausserdem ein ausführliches Tagebuch über seine Reisen in den Jahren 1787-1790 hinterlassen (3): ich habe daraus alles ausgezogen was die Ausgrabungen betrifft, um die Angaben jener Antrittsvorlesung und der Oberlinschen Broschüre zu ergänzen und so ein möglichst vollständiges Bild der Arbeit jenes bescheidenen Vorläufers der heutigen Gelehrten zu geben. Dies scheint um so angemessener, als die sehr selten gewordenen

(1) Gedruckt in *Kgl. Vitterhets, Historie och Antiquitets Academiens Handlingar* Bd. VIII (1808) S. 376-386.

(2) Separatdruck aus Millins *Magazin encyclopédique*, 1795, tome VI S. 344 ff.

(3) Jetzt im Archiv des Nationalmuseums zu Stockholm.

Arbeiten Fredenheims und Oberlins (1) beinahe unbeachtet geblieben sind. Fea versichert zwar bei den Ausgrabungen zugegen gewesen zu sein, begnügt sich aber in seinen *Varietà di notizie* (Roma 1820) pp. 75-77 mit einem kurzgefassten Auszug aus Oberlins Werkchen. Leider hat er ein unvollständiges Exemplar davon besessen, '*senza pianta incisa*' wie er schreibt, und hat daher den auf Fredenheims Veranlassung gezeichneten Plan, der werthvolle Angaben nicht nur über die Oertlichkeit seiner eigenen Ausgrabungen sondern auch über manche frühere enthält, nicht benutzen können. Ein bedauerlicher Druckfehler lässt ihn auch den Beginn jener Ausgrabungen in das Jahr 1780 statt 1788 verlegen und er fügt hinzu, dass sie am 4. März 1789 mit. der Abreise Fredenheims geschlossen wurden, während, wie wir sehen werden, dieser selbst versichert, dass sie, auch nachdem er Rom verlassen hatte, noch einige Zeit lang fortgesetzt wurden.

Jordan seinerseits (2) hat wohl den Irrthum Fea's inbetreff des Datums hervorgehoben, aber seine Erwähnung der Arbeiten Fredenheims und Oberlins ist noch knapper als diejenige Fea's. Und abgesehen von diesen kurzen Erwähnungen ist Fredenheims Arbeit fast vollkommen der Vergessenheit anheimgefallen. Allerdings er-

(1) Jordan sagt in seiner *Historia effossionum Fori* (*Ephemeris Epigraphica* III p. 244): *anni 1788 mensibus ultimis duobus et a. 1789 primis tribus Fredenheimii sumptu per totam basilicae Juliae longitudinem fossa ducta repertus est titulus C. I. L.* VI 2184 *detectaque pavimenti graduumque basilicae bona pars. Oberlinius, qui ea de re iussu illius retulit a. 1796, porticuum, quibus forum clausum esset, reliquias ibi inventas esse dixit ceterum falsam Nardinii de foro inter Capitolium Palatiumque sito opinionem amplexus. Rettulit item testis oculatus C. Fea Var. di notizie p. 175 sq., sed ibi cum dicit eruderationem pertinuisse a. 3. Nov. 1780* (*non 1788*) *ad 4. Mart. 1789* (*idemque repetitur in Indicatione fori ad n. 45*) *rem narrat mihi certe aliunde non notam.* Uebrigens ist zu bemerken, dass Oberlin, weit entfernt sich den Theorieen Nardinis über die Lage des Forums anzuschliessen, ganz besonderes Gewicht auf die Berichtigungen legt, welche aus den Entdeckungen Fredenheims folgen. Dies ist sogar der Hauptzweck seiner Publikation.

(2) Keine der grösseren öffentlichen Bibliotheken Roms besitzt ein Exemplar der Publikation Fredenheims oder derjenigen Oberlins: ich verdanke es der Kgl. Bibliothek in Stockholm, die erstere, und der Kgl. Bibliothek in Berlin, die letztere hier in Rom haben benutzen zu können. — Für manche werthvollen Nachweisungen, namentlich in Bezug auf das Inschriftliche, bin ich Hrn. Prof. Ch. Hülsen zu Dank verpflichtet.

wähnt Rodolfo Lanciani dieselbe, aber in einer ebenso flüchtigen wie wenig schmeichelhaften Art: « Die Ueberreste des Pflasters der Basilica Julia » sagt er (*Ruins and Excavations* pp. 252 u. 279), « und viele Architekturstücke wurden im November 1788 die Beute des Ritters Fredenheim ». Der Leser wird weiterhin selbst urtheilen, in wie weit diese Behauptung des hervorragenden Gelehrten berechtigt ist.

Fredenheim war nicht Archaeologe von Beruf. Geboren 1748, trat er jung in die schwedische Verwaltung ein und gehörte bereits seit längerer Zeit dem Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten in Stockholm an, als er eine Reise ins Ausland unternahm, die ihn auch nach Italien führte. Seine umfassende Bildung und gründliche Gelehrsamkeit trieben ihn dazu, mit Vorliebe sich den geschichtlichen, archaeologischen und künstlerischen Studien zuzuwenden; bei seiner Rückkehr nach Schweden wurde er Oberintendant der königlichen Sammlungen und Chef des Stockholmer Museums. Bei seinem Tode im Jahre 1803 war er Präsident der Akademie der schönen Künste in Stockholm.

Im März 1788 langte er in Rom an, besuchte während der Sommermonate Neapel, kam bis Pästum und kehrte gegen Mitte Juli nach Rom zurück. Er wurde wiederholt von Papst Pius VI, wie von der königlichen Familie von Neapel empfangen, besuchte häufig die römischen Salons, besonders die des Cardinals de Bernis und der Principessa Santa Croce, wurde in die Akademie San Luca und in die Arcadia aufgenommen, liess mit Hülfe Gaetano Marinis eine grosse Anzahl schwedischer Dokumente aus dem Archiv des Vatikans copieren und widmete sich mit voller Energie dem Studium der Kunstschätze Roms. Er hatte den grossen Vorteil, als Führer einen Mann wie Francesco Piranesi zu haben, welcher seit dem Besuche Gustavs III. in Rom in Jahre 1784 die Stellung eines Generalagenten für Schweden beim päpstlichen Stuhl einnahm (1). Ueberdies scheint Fredenheim in Rom fast Jedermann, der eine Rolle in künstlerischer oder litterarischer Beziehung spielte, gekannt zu haben.

(1) Piranesi hatte vorher den Titel eines schwedischen Kunstagenten im Kirchenstaat gehabt, und unterhielt seit mehreren Jahren mit Fredenheim eine fortlaufende Correspondenz über Ankäufe antiker Skulpturen in Rom für König Gustav III. Vgl. Geffroy: *Collections d'Antiques de la Suède, Revue Archéologique* 1896, XXIX p. 3 ff. Der Vf. giebt Fredenheim irrtümlich den Grafentitel.

Fredenheim erzählt, dass ihm der erste Gedanke an Ausgrabungen auf dem Forum bei einem Spaziergange über das Campo Vaccino am 22. October 1788 gekommen sei. Seine Abreise, die eigentlich Mitte October hätte stattfinden sollen, war auf das nächste Frühjahr verschoben, und er suchte nun für seine Zeit noch eine nützliche und angenehme Verwendung. Es war die Archaeologie, von der er vor allem eine solche erwartete.

Das Ziel, das er sich vorsteckte war, wie er sagt « die Ausdehnung des Forums zu constatiren nach einer Seite, wo dieselbe noch niemals bestimmt worden war », nämlich an der Westseite des damaligen Campo Vaccino. Die Ansichten Fredenheims über die Orientierung des Forums waren nothwendiger Weise sehr vage. Man bedenke, dass die Archaeologen damals noch sehr im Ungewissen waren, ob man die Länge oder die Breite des Forums von Nord nach Süd rechnen müsse. Trotz der Trümmermassen, die die alte Stadt und vor allem den *celeberrimus urbis locus* begraben hatten, war die Erinnerung an die wahre Lage des Forums durch die Tradition lange Zeit festgehalten worden: und bis ins 16. Jahrhundert hatte man nicht daran gezweifelt dass es sich vom Bogen des Severus nach dem des Titus erstreckte. Aber dann begannen die Phantastereien einiger Antiquare, Pirro Ligorio an der Spitze, Zweifel und Verwirrung zu säen. Die Tradition hatte ihren Reconstructionsversuchen weichen müssen und in den von den Gelehrten gezeichneten Plänen begannen nun das Forum wie das Comitium sich um ihre Achse zu drehen und ihre Orientirung zu wechseln, je nachdem die immer zufällig und zu materiellen Zwecken unternommenen Ausgrabungen zu allerlei mehr oder weniger unrichtigen Conjecturen Anlass gaben. Diese Verwirrung dauerte — wie wir hinzufügen müssen — noch lange nach Fredenheims Zeit, ungeachtet des Fortschritts, den, wie wir sehen werden, seine genauere Grenzbestimmung der Forums bezeichnet.

Die Grenzen, welche die Gelehrten seiner Zeit dem Forum gaben, abgesehen von der Frage ob das Rechteck der Länge oder der Breite nach gelegen haben sollte, waren: im Norden (1) der

(1) Ich gebe die Himmelsgegenden nach der damals üblichen Terminologie (s. Oberlins Plan u. Tf. A), die von der wirklichen Orientirung um fast 45° abweicht: die Neueren bezeichnen nach Jordans Vorgang meist die

Tempel des Saturn (damals Concordientempel genannt); im Osten eine Linie von der Kirche SS. Martina e Luca nach S. Lorenzo in Miranda; im Süden die Kirche S. Maria Liberatrice, oder die « *Tre colonne* », wie man gemeinhin die Reste des Castortempels benannte (der aber sonst auch den falschen Namen ' Jupiter Stator ' trug). Gegen Westen fehlte es an Daten, um eine Grenze, oder auch nur ein unüberschreitbares Maximum für die Ausdehnung des Forums festzustellen: man warf sogar die Frage auf, ob das Forum in dieser Richtung nicht bis zur Kirche S. Teodoro verlängert werden müsse. Diese Lücke auszufüllen war Fredenheims Absicht (1).

Nachdem der Gedanke einmal gefasst war, liess die Ausführung nicht lange auf sich warten. Schon am 31. October erhielt Fredenheim einen regulären Permess von der Camera Apostolica, und am 3. November begannen die Ausgrabungen. Er hatte einen ' *capocava* ', einen Aufseher und fünf oder sechs Arbeiter angestellt: letztere Zahl wurde jedoch oft aufs Doppelte und mehr gesteigert. Der gewählte Punkt befand sich « bei S. Maria delle Grazie, vor der Glockengiesserei » (Oberlin S. 14). Fredenheim bezeichnet in seinem Tagebuche die Stelle folgendermassen « von der Ecke des Palatins zur Ausgrabung 150 Schritt; bis zu den *Tre colonne* 50 Schritt; von der Ausgrabung bis zum Concordien-[richtig Saturn-] Tempel 124 Schritt; bis zu den *Tre colonne* in gerader Linie mit

---

Seite des Saturntempels als die westliche, die der Basilica Julia als die südliche u. s. f.

(1) Noch schwankender waren und blieben die Vorstellungen über die Lage des Comitiums — ein Problem, dessen Lösung Fredenheim überhaupt nicht versuchte. So schrieb Oberlin 1795 in seiner Erläuterung der Fredenheimschen Ausgrabungen: « *Enfin, au midi, du coté du mont Palatin, vers l'endroit qu' occupe S. Maria Liberatrice, était le Comitium, placé selon les uns au Forum même, selon d'autres au dehors. La vérité, ce me semble, est que sa façade ou son portique donnait sur le Forum, et que la place même s'étendait par derrière dans le Campo Vaccino* ». — Fredenheim selbst schreibt 1795 in seiner vorher zitirten Antrittsrede (*Acad. Handl.* p. 379) « Es ist ausser Zweifel, dass sich die Breite des Forums zwischen dem Mons Capitolinus und dem Mons Palatinus erstreckte, aber man hat sich über seine Länge nicht einigen können ». Er hat indessen damit nicht sagen wollen, dass die Längsachse des Forums von Westen nach Osten gerichtet gewesen wäre, sondern nur daran erinnern wollen, dass die Lage zwischen Palatin und Capitol augenscheinlich ein Maximum der Dimensionen bot, welches das Forum nicht überschreiten konnte.

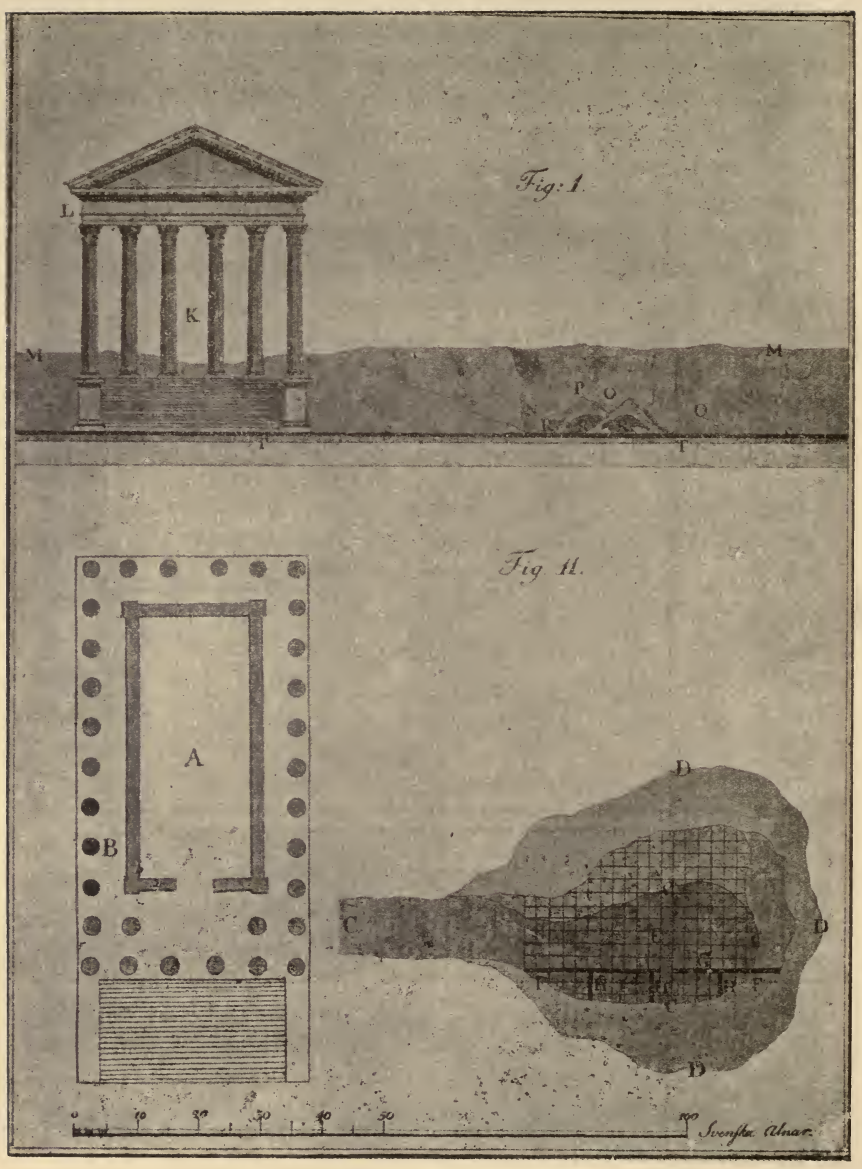


Fig. 1.

dem Concordien-Tempel 90 Schritt ». Sie befand sich also über dem am *vicus iugarius* gelegenen Teile der Basilica Julia. Man hob

einen Graben in der Richtung nach den *Tre colonne* aus, der schliesslich eine Länge von etwa 50, eine Breite von 30 Meter erreichte (1).

Am ersten Tage fand man ein schönes Stück ' *alabastro agatato antico* ', hinreichend wie Fredenheim sagt, um damit einen Tisch zu belegen. Dieser utilitarische Gesichtspunkt lag, wie man weiss, im Charakter der Zeit. Fredenheim giebt in seinem Berichte (*Acad. Handl.* p. 381) an, er besässe drei Marmortische die er mit der Inschrift geziert hätte ' *e fundo Fori Romani MDLXXXIX* '. Es sei hinzugefügt, dass er beabsichtigte einen Teil seiner Kosten durch den Verkauf der gefundenen Materialien zu decken. Auch erzählt er, nicht ohne Genugthuung, dass sich an jedem Morgen Käufer für Steine bei der Ausgrabung, die auch täglich eine grosse Anzahl Neugieriger herbeizog, einzustellen pflegten. Auf dieses Verfahren hat wohl Lanciani mit seinem Ausdruck ' die Basilica Julia fiel dem Ritter Fredenheim zur Beute ' zielen wollen.

Fredenheim war von Anfang an gekommen um die Arbeiten zu beaufsichtigen, einmal in Begleitung Fr. Piranesis. Die erste Woche brachte nichts Bemerkenswerthes. Nur am 8. November fand man eine Bronzemünze des Antoninus Pius. Am 11. November

(1) Fredenheims (fünf Jahre nach seinem Tode gedruckter) Bericht in den Abhandlungen der Akademie ist begleitet von vier Kupfertafeln, zu denen er offenbar eine Erläuterung der darauf vorkommenden Buchstaben hat geben wollen: leider hat er diesen Vorsatz nicht zur Ausführung gebracht, so dass sich einzelne der Verweisungen nicht mehr mit Sicherheit enträtseln lassen. Wie haben von diesen Tafeln die erste (Kapitäl und Stucke; s. S. 12. 13) und dritte (Durchschnitt und Plan der Ausgrabung, s. S. 8) ganz, von der zweiten (Inschrift der *kalatores*) die untere Hälfte reproduzieren lassen (S. 11; das Inschriftenfacsimile der oberen Hälfte ist zu wenig genau, als dass seine Wiedergabe nützen könnte). Die vierte (Tf. A), ein Plan des ganzen Forums mit Angaben auch über frühere Ausgrabungen, ist auch Oberlins S. 3 genannter Broschüre (mit geringfügigen Aenderungen, z. B. sind die Bezeichnungen der Himmelsgegenden bei Fr. schwedisch, bei O. französisch) angehängt. Da Oberlin der Tafel zahlreiche und zum Teil anderweitig nicht bekannte Erläuterungen zugefügt hat, haben wir es für nützlich gehalten, diese *Explication* am Schlusse (S. 19-20) zu wiederholen. — Zur Reduzierung des Massstabes auf S. 8 sei bemerkt, dass 1 schwedische Elle = 0,593 Meter ist.

förderten die Grabungen einen Marmorblock mit folgender fragmentierter Inschrift zu Tage:

KALATORES · PONTIFICVM · ET
FLAMINVM

P · CORNELIVS	IALYSSVS
D · VALERIVS	ALEXANDER
TI · CLAVDIVS	HERONAS
T · TETTIENVS	FELIX
L · CORNELIVS	HELIVS
C · ASINIVS	HIERAX
M · ANNIVS	FIDVS
L · IAVOLENVS	PHOEBVS
APP · ANNIVS	FALERNVS
TI · CLAVDIVS	D VS

Diese Inschrift (jetzt im Vatikan, *Gall. lapidaria suppl. omne genus* I) schliesst, wie Henzen (*C. I. L.* VI, 2184) bemerkt hat, mit einem 1546 in den Ausgrabungen des Cardinals Farnese *ad sacram viam* gefundenen, im Original verlorenen Stücke, dessen Abschrift nur von Pighius (cod. Berol. f. 92) erhalten ist, zusammen: beide vereinigt geben eine Liste der Amtsdiener der *pontifices* und *flamines* aus dem Jahre 101 oder 102 n. Chr. (1) Die Zeichnung, welche Fredenheim in den Abhandlungen der Stockholmer Akademie von diesem Stücke giebt, ist gänzlich unbekannt geblieben, auch für das *C. I. L.* nicht benützt. Sie ist desshalb wichtig, weil sie zeigt, dass die Liste der *kalatores* nicht auf einer einfachen Tafel oder, wie Henzen (*C. I. L.* a. a. O.) annahm, auf einer Basis, sondern auf einem grossen architektonisch verwandten Marmorblock eingegraben war. Dies ist jetzt, wo die Inschrift in die Wand der *Galleria lapidaria* eingelassen ist,

(1) Die Richtigkeit der Vermutung wird bestätigt durch die Inschrift CIL. VI 2185, von der eine Hälfte im J. 1860 in den *horti Caesaris* vor Porta Portese, die zweite ebendort 1887 gefunden ist. Vgl. *Bull. Comm.* 1887 p. 93 und *C. I. L.* VI, 31034.

nicht mehr zu erkennen (1). Sowohl das von Fredenheim gefundene, wie das von Pighius copierte Stück der Liste waren eingeschrieben auf der Wand eines Baus aus soliden Marmorquadern. Nun haben die neuen Ausgrabungen Bonis uns die Existenz einer

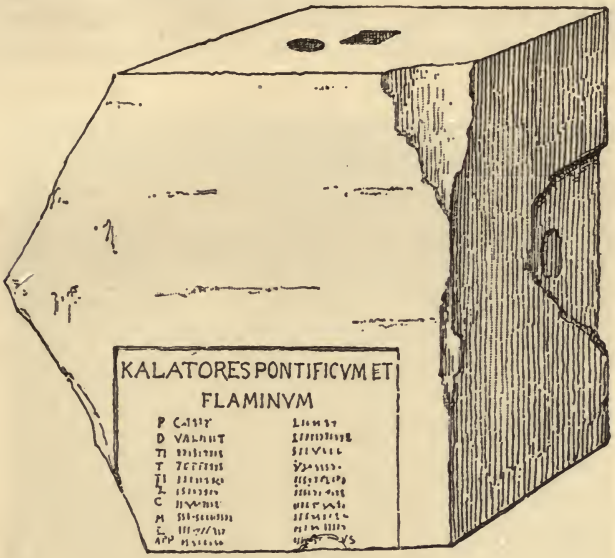


Fig. 2.

schola der *kalatores pontificum et flaminum* in unmittelbarer Nachbarschaft der Regia, des Amtslokales des Pontifex Maximus, bestätigt: im J. 1899 ist das Fragment eines Epistyls mit grossen und schönen Buchstaben

ORES PONTIFICVM ET FLAMINVM

gefunden, verbaut in eine mittelalterliche Mauer südwestlich von der Regia. Die andere Hälfte desselben Epistyls

IN HONOREM DOMVS AVGVSTAE KALAT

(1) Der Stein ist jetzt oben und links von der Inschrift abgeschnitten, rechts ist noch ein cr. 10 cm. breites Stück der gerauhten Oberfläche stehen geblieben. Die Höhe des erhaltenen Stückes beträgt 27, die gesamte Breite 47 cm. Die Buchstaben der ersten beiden Zeilen sind 2 1/2, die der übrigen 1 cm. hoch.

war schon i. J. 1546 zugleich mit den *Fasti Capitolini* herausgekommen. Beide zusammen geben die Oberschwelle einer Thür von 3, 50 m. lichter Weite, also ganz der Dimension die man für eine solche *schola* erwarten darf (1). Die Thatsache, dass das Fredenheimsche Fragment in einiger Entfernung von der Regia und in ziemlich geringer Tiefe gefunden ist, deutet auf eine Zerstörung der *schola* und Verschleppung der Materialien in später Zeit: mit

Fig. 3.

der Basilica Julia kann die Inschrift der *kalatores* keinesfalls in Beziehung gestanden haben.

In gleicher Tiefe mit dem Inschriftenblock (2) fand man eine Bronzemünze des Caligula und (Fredenheim sagt nicht an welchem Tage) zwei korinthische Kapitäle aus Marmor (s. unten). Nach der Angabe Oberlins, den Fredenheim auf seiner Rückkehr aus Italien in Strassburg besuchte (17-29. Januar 1790) sollen wäh-

(1) Vgl. Ch. Hülsen, *Archäol. Anzeiger* 1900, p. 8.

(2) Die Stelle dieser Funde scheint auf dem Durchschnitt Tf. III (s. S. 8) mit den Buchstaben O P bezeichnet zu sein, doch ist dies nicht sicher.

rend der Ausgrabung zahlreiche Ziegelstempel aus der Zeit des Antoninus Pius gefunden sein (1): aber Fredenheims eigene Aufzeichnungen geben weder an, in welcher Tiefe man begonnen habe sie zu finden, noch enthalten sie Abschriften der Stempel.

Am 1. Dezember endlich entdeckte man, in Gegenwart von Fredenheim und von Eberstein, ' eine weitere Stuckkassette (2) mit

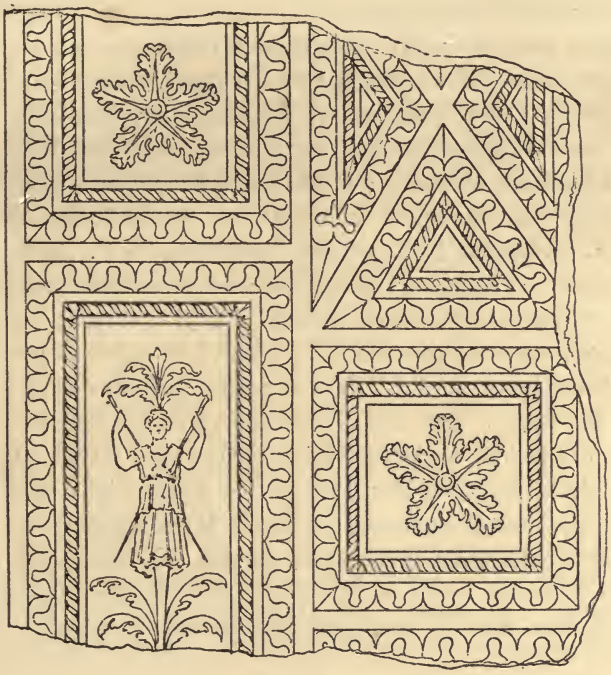


Fig. 4.

einer von Arabesken umgebenen Figur aus guter Epoche '. Später, am selben Tage, kam in 35 Palm Tiefe ein Pflaster von weissem Marmor zum Vorschein, nicht weit unter dem herabgefallenen Stuckgewölbe. Fredenheim war so vorsichtig von den Stucken

(1) Dieselben erwähnt auch Fea *Varietà di Notizie* p. 76, mit der Bemerkung: « *forse di ristauro* ».

(2) Der von Fredenheim gebrauchte Ausdruck ' weitere ' lässt darauf schliessen, dass schon im November Stuckreste gefunden waren, doch enthält das Tagebuch darüber keine ausdrückliche Angabe.

Zeichnung und Maasse aufnehmen zu lassen, sehr zur rechten Zeit, denn am folgenden Morgen stellte sich heraus, dass diese während der Nacht zerstört worden waren. Die Zeichnung sollte von Piranesi radirt und in die Sammlung römischer Altertümer, die er damals zu publizieren vor hatte, aufgenommen werden. Eine Reproduction in Kupferstich ist dem Bericht Fredenheim's beigegeben, verräth aber nicht die Manier Piranesi's. Dieselbe wird umstehend in Zinkographie wiedergegeben.

Diese Abbildung hat ein gewisses Interesse weil, so viel ich weiss, sonst keine Abbildungen von den Stuckverzierungen der Basilica bewahrt oder wenigstens publiziert sind. Montiroli (*Osservazioni sulla Topografia del Foro Romano*, Roma 1859, p. 8) erwähnt indessen ebenso wie Fredenheim « *i frammenti di grandi massi di volte che conservano ancora le loro decorazioni in istucco* », und auch 1872 in den Ausgrabungen P. Rosas wurden Stuckfragmente gefunden. « Die Tiefe » schreibt Fredenheim (*Acad. Handl.* p. 380) « wurde bis auf 36 Palmi gebracht, und man kehrte sozusagen stufenweise nach rückwärts durch die vergangenen Jahrhunderte zurück. Zuerst zeigte sich uns das Bild der späten Kaiserzeit und des Mittelalters, durch Ruinen von Gebäuden, die selbst wieder aus Ruinen construirt waren (1). Tieferliegend Reste der alten Herrlichkeit des Kaiserreichs, in der Form einer Menge von Fragmenten schönsten Marmors und eines Paares korinthischer Kapitäle prächtigster Arbeit, die nicht weit von der Inschrift gefunden wurden und jetzt mit dieser im päpstlichen Museum, dem ich sie schenkte, aufbewahrt werden (2). Zuletzt

(1) Dies sind ohne Zweifel die Linien F G H I auf dem Plan Tf. III (s. S. 8). Ueber diese späten Einbauten in die Basilica Julia war bisher sehr wenig bekannt (Lanciani, *Bull. dell' Istituto* 1871 p. 244): es ist interessant an sie zu erinnern, wo jetzt ganz entsprechende Einbauten in der gegenüberliegenden Basilica Aemilia uns vor Augen stehen.

(2) Die Abbildung des Kapitäls, welche wir S. 12 nach Fredenheims Tf. I wiederholt haben, ist offenbar stark ergänzt und stilisirt. Die Höhenangabe macht es wahrscheinlich, dass die beiden 1788 gefundenen den neuerdings ausgegrabenen entsprechen, von welchen zwei Exemplare auf den Pfeilerfundamenten der Osthalle, zwei andere in der Südhalle etwa in der Mitte stehen. Sie haben eine Höhe von 0,75 m. Auch ein entsprechendes Pilasterkapitäl von 0,75 m. Höhe findet sich. Allerdings sind Fredenheims Höhenangaben nicht ganz genau, und nur als ungefähre zu betrachten. In seiner

zeigten sich die Monumente der Republik und man kann nicht daran zweifeln, dass man nunmehr wirklich den Fuss auf das alte Forum Romanum gesetzt hatte, denn, als man noch tiefer graben wollte, stiess man auf Wasser. Obgleich über das Vorhergegangene noch sehr viel zu sagen wäre, so ist es doch diese am 1. Dezember entdeckte Grundschicht, die am meisten Aufmerksamkeit verdient ».

Diese Grundschicht (1), die man fortfuhr in der Richtung auf die 'Drei Säulen' freizulegen, war, wie Fredenheim erzählt, vollständig mit dicken Marmorplatten bedeckt, die etwa 1,50-2 m. lang und zum grössten Teile stark durch Feuer beschädigt waren. Er war anfangs nicht sicher, ob diese Platten nicht aus mehreren Stücken zusammengesetzt seien, aber der Bildhauer Angelini, den er konsultirte, erklärte, dass es sich entschieden um ganze, von tiefen Einschnitten und Furchen durchzogene Platten handle. (2) Fredenheim wollte darin (a. a. O. S. 381) Spuren der Beschädigungen erblicken, die das Gebäude im neronischen Brande erlitten hätte.

In den folgenden Tagen fuhr man fort, Stuckfragmente und Marmorböden zu entdecken. Am 4. Dezember Morgens fand man

---

Vorlesung (*Handl.* p. 383) giebt er die Höhe der Kapitäle mit 2 1/4 schwed. Fuss (= 0,675 m.), in seinem Manuscript mit 'fast vier Palm' (0,89 m.) an. Jedenfalls irrig ist der Vergleich mit dem Kapitäl der Phocassäule (u. S. 18), welches nach den genauen Messungen Valadiers (*Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma* fasc. 6 Tf. III) nicht weniger als 7 1/4 Palm (= 1,62 m.) Höhe hat. Ueber den Verbleib der beiden von Fredenheim an den Papst geschenkten Kapitäle haben wir nichts ermitteln können: sie finden sich weder im Vatican noch im Lateran.

(1) Die Grundschicht ist auf dem Durchschnitt Tf. III (S. 8) bezeichnet mit S, die darunter liegende *terra vergine* mit T.

(2) Fredenheim-Oberlins Gesamtplan (Tf. A) ist zu klein, um eine genaue Lokalisierung zu gestatten; dagegen ergiebt sich aus dem Grundriss S. 8, dass die Grabungen hauptsächlich in der Gegend der dritten bis sechsten Pfeilers der zweiten inneren Reihe an der Nordseite der Basilica bis zur Tiefe des alten Paviments gelangt sind. Hier fehlten auch, wie der gute Plan von Montiroli zeigt, bei der Ausgrabung 1849 die weissen Marmorplatten des Fussbodens auf eine Länge von cr. 15, eine Breite, von 7 m. Es erhellt daraus auch, wie übertrieben die Angabe P. Rosa's ist, der (*Relazione sulle scoperte archeologiche di Roma* 1871-72 p. 52) sagt *gli scavi specialmente negli anni* 1780 (!)-1789 *portarono di conseguenza, che nello stato attuale fossero ben miseri i trovamenti in fatto di scoltura e d'epigrafia.*

eine grosse Marmorplatte « gross genug um zwei Tische daraus zu machen », am Nachmittag gelangte man an eine Wand, die die Fläche der Marmorböden unterbrach. Den 5., neuer Fund eines grossen weissen Marmorblockes. Von nun an scheinen die Ausgrabungen eine Verlangsamung erlitten zu haben. F. schreibt, er habe am Abend des 14. Dezember seinen *capocava* entlassen müssen und werde von jetzt ab selbst die Arbeiten dirigiren. Den 20., als er sich in Piranesi's Begleitung aufs Forum begab, zeigte man ihm einen soeben ausgegrabenen kolossalen Daumen. Es ist anzunehmen dass dieser Daumen aus Marmor war, aber Fredenheim sagt es nicht ausdrücklich; ebensowenig hat er uns mitgeteilt, was aus seinem Funde geworden ist. Der Fund gab zu neuen Nachforschungen Anlass, die jedoch erfolglos blieben. Fredenheim liess nunmehr die Ausgrabung gleichzeitig nach der Seite des Capitols hin, und nach den drei Säulen zu fortsetzen, und die Zahl der Arbeiter ward bis auf 30 erhöht. Am 22. Dezember kam er in Begleitung des Chevaliers d'Agincourt. « Man fährt fort, Friese und ähnliche Dinge zu finden » schreibt er unter diesem Datum. Am 8. Januar 1789 fand man aufs neue Mauern nach der Seite der drei Säulen hin; am 22. das Marmorpflaster wieder auf der andern Seite der zuerst blosgelegten Wand, weiterhin noch grosse Mauern, sowie « ein neues Gewölbe mit Stuckfragmenten und Stücke sehr feiner Arbeit ». Die Ausgrabungen waren durch die aussergewöhnliche, in Rom seit einiger Zeit herrschende Kälte verlangsamt worden, und dies sind die letzten Notizen in Fredenheims Tagebuch über die Resultate der Arbeiten, obwohl diese bis zu seiner am 4. März erfolgten Abreise und sogar noch einige Zeit später fortgesetzt wurden. Der Verkauf der ausgegrabenen Steine scheint genügt zu haben seine Arbeiter zu ermutigen, die Ausgrabungen auf eigene Hand fortzusetzen.

Fredenheim glaubte, wie man sieht, bis zum ursprünglichen Boden, dem der Republik vorgedrungen zu sein. Als man tiefer gehen wollte hatte man Wasser gefunden, folglich war man wohl gewiss zum jungfräulichen Boden gelangt. Ein sehr natürlicher Schluss für die Zeit Fredenheims, in welcher man sich nur sehr unvollkommen im Klaren war über die verschiedenen Niveaus, die das Forum in den verschiedenen Perioden des Altertums gehabt haben musste. Ebensowenig konnte er wissen, dass das Wasser, das man

so oft in der Umgebung der drei Säulen beim Ausgraben fand aus den Infiltrationen der Cloaca maxima herstammte. Dennoch zog er aus seiner Arbeit einen richtigen Schluss; « Man kann nicht zweifeln », schreibt er (*Handl.* p. 381), « dass diese Marmorplatten der Fussbodenbelag eines Porticus gewesen sind, welcher zwischen dem Tempel des Jupiter Stator (= Castor) und demjenigen der Concordia (= Saturn) lag, und das Forum von dieser Seite begrenzte ».

Fredenheim giebt (a. a. O. S. 382) von den verschiedenen durch seine Ausgrabung durchschnittenen Schichten folgende Beschreibung (diesmal von unten nach oben): « Unmittelbar über der *terra vergine* die nicht berührt worden war, ruhte ein Massiv aus grossen Tuffblöcken, einen Fuss dick; darüber eine gleichfalls einen Fuss starken Schicht aus Trümmern von Marmor, Travertin, Tuff und Breccia: diese waren mit einem Mörtel gebunden, der nicht aus Kalk und Puzzolana, sondern aus Kalk und aschgrauem Marmorstaub, wie man ihn in den Brüchen von Breccia-Marmor findet, bestand. Auf diesem soliden Fundament, das eine Vorstellung davon giebt, mit welcher Sorgfalt die Alten ihre Gebäude und Strassen begründeten, lagen grosse Marmorplatten, die das Pflaster eines Porticus bildeten. Sie waren nicht aus carrarischem, sondern aus lunensischem Marmor, also aus einem Bruch der älter ist als die Brüche von Carrara: vielleicht auch aus ordinärem griechischen Marmor, der dem von Luni ähnlich sieht und zusammen mit ihm verwendet wurde. Ein Teil dieses Pflasters war ein bis zwei Stufen über dem übrigen erhöht (1). Wahrscheinlich bildete das Pflaster den Boden eines Tempels, dem vermutlich auch die Kapitäle und die Inschrift angehört haben, und der vielleicht mit dem Porticus in einer Reihe stand. Die Zerstörung, welche hier weiter gegangen ist als anderwärts, macht die Erklärung dieser Umstände schwierig. Unter den Trümmern eines eingestürzten Gewölbes, wahrscheinlich des Porticus, haben wir schöne Bruchstücke von Stuck gefunden, deren Compartiments Rosetten und Arabesken und Figuren mit Rankenwerk umgeben enthielten » (2).

(1) Dies sind natürlich die Stufen, welche von der an der Sacra via gelegenen Porticus in die Halle der Basilica selbst hinein führen.

(2) Die Reste der gestürzten Gewölbe sind ohne Zweifel bei R auf Tf. III (S. 8) zu erkennen.

Hinsichtlich der Kapitäle bemerkt Fredenheim (a. a. O. S. 385), dass sie von demselben Marmor waren wie die Platten, und etwa vier Palm (0,89 m.) Höhe hatten - die gleiche, fügt er hinzu, wie die einzeln Säule (des Phocas) in der Nähe. Er schliesst daraus, dass der Säulenschaft 24 Palm und die ganze Säule mit Basis und Kapitäl 30 Palm messen musste, woraus man dann auf die Höhe des Gebäudes schliessen könne (doch s. oben S. 15 Anm.).

Fredenheim hat jedoch keine Meinung oder auch nur Vermutung geäussert über den Namen des von ihm gefundenen Gebäudes. Er hat nur geglaubt aus dem zweimaligen Vorkommen des Namens Ti. Claudius in der Liste der *kalatores* schliessen zu dürfen, dass es sich um Freigelassene des Kaisers Claudius handle und die Inschrift aus dessen Regierungszeit herrühre. Er fügt hinzu dass, wenn der Bau nicht ein Tempel war, wie die Inschrift anzudeuten schien, möglicherweise die Hallen an dieser Seite des Forums Inschriften trugen mit den Listen der Priester und Magistrate, analog den *Fasti Consulares*, die 1546 in den Ausgrabungen des Cardinals Farnese an der damals für das Comitium gehaltenen Stelle gefunden waren.

Seit einem halben Jahrhundert wissen wir, dass das Gebäude die Basilica Julia ist. Fredenheim ist nicht in den Mittelraum derselben, sondern in den das Gebäude umgebenden Porticus gelangt: denn die späteren Ausgrabungen haben gezeigt, dass der Mittelraum mit bunten, die Portiken mit weissem Marmor gepflastert waren. Das Niveau, welches Fredenheim erreichte, und das wir seit 1872 vollständig freigelegt sehen, ist natürlich keineswegs das der Republik, nicht einmal das der früheren Kaiserzeit, sondern des vierten Jahrhunderts. Wir wissen auch, dass die Brandspuren, die Fredenheim bemerkt hat, nichts mit dem neronischen Brande zu thun haben können, da die Basilica Julia später unter Carinus vom Feuer gelitten hat und unter Diocletian, ja noch später von dem Stadtpräfecten Gabinius Vettius Probianus i. J. 377 stark restauriert worden ist. Aber die neuen Untersuchungen haben Fredenheims Ansicht über die Südwestgrenze des Forums wesentlich bestätigt, und der Ruhm, dieses wichtige Factum der Forumstopographie, wenn auch nicht als erster durchschaut, so doch als erster factisch festgestellt zu haben, bleibt definitiv ihm gesichert. Er hat gefunden, wonach er suchte.

Rom, Mai 1901. C. v. Bildt.

OBERLINS ERKLAERUNG ZUM PLANE DER FORUMS-AUSGRABUNGEN (Tf. A).

A *Jardins et Villa Farnèse, sur le mont Palatin.*
B *Murs contigus à la salle de Domitien.*
C *Murs élevés au bas du mont Palatin, pour soutenir la partie du palais, bâtie par Caligula.*
D *Église de S. Théodore, près de laquelle étoit situé le temple d'Auguste.*
E *Avances de la demeure des Vestales.*
F *Les trois colonnes, qu'on croit avoir appartenu au temple de* Jupiter Stator, *mais que Nardini prétend avoir faite partie du portique du* Comitium.
G *Église de S. Maria Liberatrice.*
H *Fontaine avec un bassin de granit, placée à peu-près au milieu du campo Vaccino.*
I *Bâtimens modernes, qui occupent la place de l'ancien forum Romanum.*
K *Colonne de marbre canelée, qui paroit avoir appartenu à quelque portique dudit forum.*
L *Bâtimens modernes sur le mont Capitolin.*
M *Palais du Sénateur de Rome au Capitole, bâti sur les ruines de l'ancien* tabularium, *ou archives.*
N *Ruines du temple de la Concorde sur le penchant du mont Capitolin.*
O *Église de la Santa Maria delle Grazie.*
OO *Église de la Consolation.*
P *Trois colonnes du temple de Jupiter Tonnant.*
PP *Arc de Septime-Sévère.*
Q *Église de S. Joseph des menuisiers (S. Giuseppe de' Falegnami), bâtie sur les ruines du Carcer* Mamertinus *ou* Tullianus.
R *Église des SS. Martine et Luc, académie des peintres.*
S *Avances du forum d'Auguste.*
T *Église de S. Adrien, bâtie sur les ruines de l'*Aerarium.
V *Église de S. Laurent in Miranda, jadis le temple d'Antonin et de Faustine.*
X *Église des SS. Côme et Damien, autrefois le temple de Romulus et Remus.*
Y *Bâtimens, qui occupent l'ancien forum de Jules César.*
Z *Temple de la Paix.*
AA *Arc de Tite.*
BB *Église de S. Francesca Romana.*

a. *Place, ou s'est faite la fouille de M. de Frédenheim, laquelle appartenoit au forum Romanum.*

b. *Fouille faite en 1773, dans l' intérieur du temple prétendu de Jupiter Stator, où s'est trouvé, à 14 palmes au-dessous du sol actuel un pavé pris pour celui dudit temple.*

c. *Fouille faite en 1773, près de S. Maria Liberatrice, où l'on a trouvé des murs à 40 palmes au-dessous du sol de Rome.*

d. *Fouille faite en 1576. On y parvint jusqu'au sol du temple de la Paix, avec une avance de murs, large de 8 palmes, haute de 5, à côté de laquelle passoit une rue, peut-être la* via sacra, *a 14 palmes au dessous du sol, sur lequel posent des degrés de la façade de la Francesca Romana.*

e. *Fouille faite en 1567, près de la douane, qui produisit une colonne de granit.*

f. *Fouille faite en 1568, près de l'arc de Septime-Sévère et de l'église de S. Luc, où furent découverts, a la profondeur de 30 palmes, des fragmens de colonnes de couleur violette, de granit et de Brescia.*

g. *Fouille faite en 1730. On y découvrit un passage pour entrer au mont Palatin.*

h. *Fouille faite en 1763, d'où l'on tira quantité de pièces de marbre mélangé et blanc, semblable à ceux de la fouille du chevalier de Frédenheim: mais on n'y trouva point le sol dont on a parlé, ce qui prouve, que l'on y avoit déjà creusé précédemment.*

i. *Fouille faite en 1778, où se trouva une colonne de granit du diamètre de 6 palmes et demi.*

k. *Fouille faite en 1779, où l'on trouva, sous le sol de Rome, un chemin ou une rue, qui conduisoit à l'arc de Tite.*

STATUE DER APHRODITE

(Taf. I und II).

Grosse künstlerische Unternehmungen, bei deren Ausführung sich tausend Hände und Sinne dem Genius des einen mit der Oberleitung betrauten Meisters und seinem Stabe engerer Vertrauter willig unterordnen müssen, werden notwendig ihre Spuren auch in vielen anderen Werken der gleichen und der folgenden Zeit hinterlassen, denn es kann nicht ausbleiben, dass all jene geringeren Künstler, die im engeren Kreis ihre Eigenthümlichkeit wohl hätten wahren können, unwiderstehlich in die Bahnen ihrer Führer hineingerissen werden. Solche Unternehmungen waren die glänzenden Bauten, mit denen Perikles Athen ewigen Glanz verlieh, vor Allem der Bau des Parthenon mit seinem reichen bildnerischen Schmuck, in dessen einzelnen Theilen wir die künstlerische Eigenart dreier Geschlechter wieder erkennen; und deutlich ist es, wie in dem ältesten jener Bestandtheile, den Metopen, die einzelnen Individualitäten der Ausführenden sich noch deutlich von einander unterscheiden, während in den jüngeren immer mächtiger eine bestimmende Richtung hervortritt, in der sich alle Mannichfaltigkeit auflöst. Man wird nicht daran zweifeln dürfen, dass jener ganze Kreis von Künstlern, der so in den beherrschenden Bann dieser Richtung gerathen war, ihr auch in den eigenen selbständigen Werken treu geblieben sei, und es ist deshalb von vornherein vorauszusetzen, dass das Alterthum viele Skulpturen jenes speciell parthenonischen Stiles gekannt haben muss, Werke, die nicht immer die stolze Signatur eines Alkamenes oder Agorakritos getragen haben werden, und doch einen Abglanz der Vollendung bewahrten, die wir in den vom Parthenon stammenden Resten staunend bewundern.

Dass das Original der Statue, deren erste Abbildung wir auf Tafel I f. veröffentlichen, einem Künstler jenes Kreises zu verdan-

ken sei, kann keinen Augenblick zweifelhaft erscheinen. Einem Jeden muss beim Anblick der Tafel eine Gestalt sofort vor Augen treten, wie es mir geschah, als ein glücklicher Zufall mich vor die Statue selber führte: die liegende unter den drei « Thauschwestern » vom Ostgiebel des Parthenon.

Ich entdeckte die Figur in einem zu ebener Erde auf der Seite des Privatgartens gelegenen Raum des Casino Doria-Panfili; ob sie immer dort gestanden, ist unsicher, da sie bisher von keinem der Gelehrten, denen der Zutritt in das Casino vergönnt war, beachtet zu sein scheint (1). Wer von ihnen sie aber auch gesehen hätte, würde sicher nicht versäumt haben, dieses Kleinod in würdiger Weise bekannt zu machen, wozu mir die Erlaubnis von der Fürstin Doria-Panfili mit liebenswürdigster Bereitwilligkeit erteilt wurde (2).

Die Gestalt ruht fest auf dem rechten Bein, über dem die Hüfte weit ausbiegt, das linke Bein ist mit leicht gebogenem Knie

(1) In dem Werk von Matz-Duhn ist die Statue nicht verzeichnet, während andere, in einem unmittelbar anstossenden Raume aufgestellte Sculpturen dort beschrieben sind. Ebensowenig findet sie sich übrigens in dem Inventar von 1709 (*Documenti per servire alla storia dei musei d'Italia* III p. 130 ff.).

(2) Grössere Aufnamen werden in einem der nächsten Hefte der neuen Serie der Brunn-Bruckmann'schen Denkmäler erscheinen.

Die Figur misst mit ihrer Basis 2 m.; der Marmor ist feinkörnig und gelblich. Ergänzt ist die Nasenspitze, ein Theil am Rande des linken Ohres, ein Stückchen der Unterlippe, die Kehle, beide Unterarme mit den Händen, Flicken im Gewand, ein grösseres Stück im linken Oberschenkel, der rechte Unterschenkel mit den allzu unruhig flatternden Falten und dem Fuss, der grosse und kleine Zehen des linken Fusses, fast die ganze Basis. Der Kopf war gebrochen, ist aber in der richtigen Neigung wieder aufgesetzt; die Unterarme waren besonders gearbeitet und eingesetzt. An einigen Stellen finden sich unbedeutende Beschädigungen; kleine Ergänzungen sind wieder abgefallen. Die Statue ist durchweg gereinigt, aber nicht überarbeitet; nur die rechte Wange scheint etwas zu stark angegriffen.

Ist die Erhaltung, wie wir sehen, eine aussergewöhnlich gute, so kommt hinzu, dass die Arbeit hervorragend frisch und geschickt ist, ohne eine Spur von Aengstlichkeit, aber auch ohne übertriebenes Haschen nach virtuosenhaften Effecten; sie stammt aus der besten Kaiserzeit. Für ihre Sorgfalt spricht die Thatsache, dass sich beim Ansatz des Scheitels über der Stirn ein Messpunkt erhalten hat. Die Haare auf dem Schädel sind nur oberflächlich angedeutet, woraus wir schliessen können, dass die Figur bestimmt war, hoch zu stehen; die Rückseite ist nicht vollkommen ausgeführt, war also den Blicken verborgen Eine weitere Copie der Statue ist mir seither nicht bekannt geworden.

gerade vorgestellt; daran, dass die Figur nicht ganz richtig ponderiert und ihr rechtes Knie etwas zu stark nach innen geknickt erscheint, dürfte schuld sein, dass der Ergänzer sie zu stark nach ihrer rechten Seite gelehnt hat. Dagegen ist die Stellung der Unterarme bei der Ergänzung im Allgemeinen richtig getroffen; während beide Oberarme abwärts gehen, ist der rechte Unterarm emporgehalten, der linke leicht nach aussen vorgestreckt. Der Kopf wendet sich nach der rechten Schulter; das Gesicht ist zur rechten Hand geneigt, die demnach ein Attribut gehalten haben muss, das die Blicke der Dargestellten auf sich zog. Wegen der in der jetzigen Aufstellung starken Hebung der linken Schulter würde man erwarten, dass die Figur sich auf dieser Seite angelehnt oder aufgestützt habe. Aber von einem pfeilerartigen Gegenstand müssten sich Spuren erhalten haben, und zudem lagen die Schultern, wenn die ganze Gestalt, wie angenommen, mehr nach ihrer linken Seite gelehnt war, fast in gleicher Höhe. Immerhin ist es notwendig anzunehmen, dass die Linke ein stabartiges Attribut gehalten habe, das im oberen Teil die Schulter berühren und so der Figur einen leichten Halt geben konnte.

Die Kleidung besteht aus dem über den Hüften gegürteten Chiton, dessen oberer Saum vorne gegen die rechte Brust herabgleitet, und dem Himation, das an der linken Seite auf Schulter und Oberarm ruht, dann um den Rücken geschlungen, um die rechte Hüfte wieder vorgenommen ist, vorne fast den ganzen Unterkörper umhüllt und endlich über der linken Hüfte vom Ellenbogen festgehalten wird. An den Füssen Sandalen. Die Haare sind vorn gescheitelt, über ein schmales Band zurückgestrichen und hinten über einen breiteren Reifen aufgerollt.

Das Gewand wird in seinem unteren Theil von einem starken, von rechts her wehenden Winde erfasst, so dass es in lebhaft wallenden Falten flattert und zum Teil sich eng an den vorgesetzten Unterschenkel schmiegt. Dieses rauschende Wogen und Wehen setzt nur in gesteigertem Maasse fort, was am Oberkörper in den mit pompöser Mannichfaltigkeit durch einander strömenden Falten des Himation und dem duftigen Geriesel der feinen Fältchen des Chiton begonnen ist. Und wie herrlich heben sich aus dieser unruhigen Fülle in wundervoller Kraft die ruhigen Formen der Büste, des Halses und des sanft geneigten Kopfes mit seinem schlichten Haar und

den edlen Zügen, in deren blühender Schönheit das volle Leben tief erregbarer Sinnlichkeit unter dem Schleier vornehmer Ruhe athmet.

Dass das Original der Figur aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts stammt, beweisen zur Genüge die breiten mächtigen Verhältnisse des Körpers, die Haartracht und die einfachen Formen des Gesichtes, für dessen einzelne Züge sich keine schlagenderen Parallelen finden lassen, als in den Köpfen des « Apollon » und der « Peitho » im Parthenonfriese (Arndt-Amelung Einzelaufnahmen no. 726 u. 727), von denen der Kopf der Statue nur in der grösseren Höhe der Stirn und dem schlankeren Bau des ganzen Gesichtsovales abweicht; ein Zug, der allen dreien ein besonders eigentümliches Gepräge giebt, ist die Bildung des leicht geöffneten Mundes, dessen Oberlippe zu beiden Seiten der Mitte sehr hoch und bis nahe an die Winkel hin aufgeworfen ist, während die volle Unterlippe stark nach unten überhängt. Wir finden die gleichen, sehr lebendig wirkenden Formen bei der Madrider Wiederholung der Athena Parthenos (Brunn-Bruckmann Denkm. gr. u. röm. Skulptur T. 511), dem Diadumenos Farnese (ebenda T. 271), der Schutzflehenden im Pal. Barberini (Einzelaufnahmen no. 483/4), der thronenden Göttermutter in Villa Doria-Panfili, die von Furtwängler (Ueber Statuenkopieen, Abhandl. d. k. bayer. Akad. d. Wiss. 1897 p. 577 ff. T. X 2) dem Agorakritos zugeschrieben wird (1).

Jedenfalls stehen all diese Parallelen mit den Skulpturen des Parthenon im engsten Zusammenhang, und dass wir damit nicht in eine falsche Richtung gelangt sind, zeigt uns vollends der schon oben angedeutete Vergleich mit der liegenden « Thauschwester ». Bei beiden ist in der That die Stilisierung des zarten Linnenchitons, die Art, wie aus ihm die vollen Brüste durchscheinend hervorquellen, zwischen denen ein kleiner Theil von Falten sich bogenförmig senkt, das Herabgleiten des Chiton-Saumes auf der Seite der gesenkten Schulter, endlich die Linie der Gürtung und der Gegensatz zu dem wollenen Himation mit seinem unerschöpflichen,

(1) Stilistisch stimmt die Statue mit keinem der Werke überein, die Furtwängler sonst dem Agorakritos zugeschrieben hat. Sein verzweifelter Versuch, a. oben a. Ort den starken Abstand zwischen ihr und der Athena mit der Hadeskappe zu erklären, macht seiner Combinationsgabe alle Ehre, streift aber zu stark an die Grenze, wo Wissenschaft aufhört und Roman anfängt.

scheinbar wahllos ausgestreuten Reichthum an Faltenmotiven vollkommen übereinstimmend.

Während wir so durch die Betrachtung des Kopfes und der Gewandbehandlung jedenfalls in den parthenonischen Kreis gewiesen werden, ist zu beachten, dass wir die Analogieen zu beiden nicht an dem gleichen Theil des Tempels fanden, ja es würde unmöglich sein, das Gewand der neu-entdeckten Statue etwa mit dem der « Peitho » auf dem Friese — über den stilistischen Unterschied zwischen Fries und Giebel in dieser Hinsicht vgl. Bonner Jahrbücher CI p. 160 f. —, andrerseits den Kopf der Statue mit dem sog. Weber'schen Kopf (Brunn-Bruckmann Denkmäler griech. u. röm. Skulptur T. 362) oder dem von Sauer in der Festschrift für Overbeck T. III publicierten Fragment auf eine Linie zu stellen. Die oben hervorgehobenen Gesichtszüge finden sich bei dem Weber'schen Kopf nicht; die Schädelform ist bei der Statue weniger tief und höher gewölbt; ganz verschieden endlich ist die Haarbehandlung. Zugleich sei darauf hingewiesen, dass es fast dieselben Unterschiede sind, die den neuen Kopf von den Köpfen der 'Venus-Genetrix' - Gruppe trennen; auch dort der tiefere, flachere Schädel, der zudem in seinem oberen Theil sehr viel breiter ausladet, die lebhafter gelockten Haare, die auf dem Oberkopf hinter dem Bande rechts und links vom Scheitel zunächst nach vorn gestrichen sind, während sie an unserer Statue von vorne an gleichmässig nach rechts und links aus einander gekämmt sind; die Gesichter sind bei jener Gruppe breiter und voller und weichen darin und in den einzelnen Zügen auch von dem Weber'schen Kopfe ab.

Durch die Verwandtschaft mit der « Thauschwester » tritt die neue Statue zugleich in einen grösseren Kreis von Darstellungen der Aphrodite aus eben jener Zeit und Schule, womit auch für sie die wahrscheinlichste Deutung ausgesprochen ist: die Rechte wird ein Blume oder einen Spiegel gehalten haben; das Attribut der Linken muss das Scepter gewesen sein.

Vier von den nächstverwandten Darstellungen habe ich in den Bonner Jahrbüchern besprochen: (a. a. O. p. 153 ff.) eine Statuette des Berliner Museums (ebenda T. VI 2), eine Colossal-Statue desselben Museums (Kekule Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebel; vgl. Furtwängler Statuenkopieen a. a. O. p. 530), eine am vollständigsten im Neapeler Museum erhaltene,

lebensgrosse Figur (a. oben a. O. T. VII) und den Ausdruck einer aus Athen stammenden Relief-Form in Bonn (T. VI 1); hinzuzufügen wäre noch das Fragment einer Statuette, das in eine Mauer des Giardino Barberini in Palestrina eingelassen ist und besonders genau mit der neuen Statue übereinstimmt. Bei allen ist die Behandlung des Oberkörpers vollkommen analog, sodass es sich augenscheinlich um einen Typus handelt, der durch ein hervorragendes Werk kanonische Bedeutung erhalten hatte, und dessen Hauptzüge deshalb von den Künstlern beibehalten wurden. Den meisten Anspruch darauf, für diese grundlegende Leistung zu gelten, hat das Original der Neapeler Figur, die das Motiv der Haltung zwar entwickelter bietet, als z. B. die grosse Berliner Statue, stilistisch aber das älteste Stadium repräsentiert; dass dies Original hochberühmt war, bezeugen die zahlreichen Repliken (Arndt-Amelung Einzelaufnahmen no. 512/13) (1). In ihrer Haltung weicht indes, die neue Figur von den genannten dadurch ab, dass sie sich nicht anlehnt; dann setzt sie das Spielbein vor, wie wir es ähnlich nur bei der Berliner Statuette finden.

Dadurch kommt es, dass sich in der Gestalt ein ganz anderes Ethos ausspricht; sie verliert an Ruhe und gewinnt an Energie und Leben, womit denn auch die effectvollere Bildung des vom Winde bewegten Gewandes in Einklang steht. Die beiden Motive der Haltung und Stellung finden sich hingegen bei einer ausserordentlich bedeutenden Figur, die ebenfalls durch die verwandte Stilisierung des Gewandes zu unserer Gruppe in Beziehung tritt: die von Furtwängler dem Agorakritos zugeschriebene sog. Aphrodite Valentini (Meisterwerke p. 654 f.); auch sie steht, wie die Aphodite Doria aufrecht mit vorgesetztem linken Spielbein, wozu noch die auffallende Uebereinstimmung in der Darstellung des Himation kommt, bei dem sogar eine Einzelheit, wie der vor der rechten Hüfte über die horizontalen Falten vorgezogene, stark gefaltete Bausch vollkommen analog wiederkehrt (vgl. darüber Arndt-Amelung a. a. O. no. 1169). Dagegen unterscheidet sie sich von der neuen Figur und den übrigen bisher aufgeführten Darstellungen durch den Mangel

(1) Wahrscheinlich gehörte in diesen Kreis auch die Aphrodite Urania des Phidias in Elis, doch muss sie darin eine Sonderstellung eingenommen haben: ihr Gewand war in Gold getrieben, während das der oben genannten Statuen nur in Marmor verständlich ist.

der Gürtung. Neben sie treten noch drei weitere Figuren, die zweifellos in den gleichen Zusammenhang gehören und auch den Chiton

ungegürtet tragen: eine von Kekule a. a. O. p. 12 nach einer Brunnschen Zeichnung publicierte, jetzt verschollene Statue, bei der ausserdem die Deutung auf Aphrodite durch die Gans unter dem linken

Fuss gesichert ist; eine Figur des ehemaligen Museo Ludovisi (Schreiber Die antiken Bildwerke d. Villa Ludovisi no. 112), die wir hier nach einer Zeichnung im Apparat des Instituts abbilden (1), drittens eine sehr zerstörte Statue im Eingangs-Corridor des Museo nazionale romano, die sich durch das Motiv des Auflehnens wieder nahe an die vorher genannte Gruppe angliedert (2).

Nachwirkungen des Typus lassen sich auch an Werken der Kleinkunst erkennen. Ausser der unten erwähnten Bronzestatuette aus Paramythia nenne ich eine marmorne Dionysosstatuette in Samos (Wiegand *Athen. Mitth.* 1900, p. 150, n. 15; 2 Abbild.), eine Terracotta-Gruppe aus Athen (Stackelberg Die Gräber der Hellenen T. LXIX; vgl. Heuzey *Les figur. de terrecuite du Louvre Pl.* 16 bis no. 5 u. 6) und ein Bronzerelief aus Rhodos (Walters a. a. O. no. 311 *Pl.* XI), das Dionysos und Ariadne darstellt.

Je reicher sich so der Kreis der in den allgemeinen Zügen übereinstimmenden Darstellungen gestaltet, die zweifellos alle derselben Künstler-Generation verdankt werden, um so bedeutsamer tritt die Macht des kanonisch anerkannten Typus hervor; mit um so höherer Bewunderung muss uns andrerseits die Thatsache erfüllen, dass sich in jedem einzelnen der Werke, die wir in Betrachtung gezogen haben, eine selbständige künstlerische Kraft ausspricht, die sich trotz des fühlbaren allgemeinen Zusammenhanges in ihrer Originalität unabhängig behauptet.

(1) Auch bei ihr wird man an der Deutung als Aphrodite nicht zweifeln dürfen; typisch nächst verwandt mit ihr ist die Bronzestatuette aus Paramythia (Walters *Catalogue of the br. in the Brit. Mus.* no. 279 *Pl.* VI), die, nach der Taube auf ihrem Haupt zu schliessen, jedenfalls auch Aphrodite darstellt.

(2) H. 1,80 m. Feinkrystallinischer weisser Marmor. Ergänzt Nase, Kinn, Unterteil des Halses, l. Vorderarm mit dem grössten Teil der Schlange, deren Schwanz von moderner Hand aus einer Gewandfalte hergestellt ist, und der unterste Teil mit den Füssen und der Basis. R. Unterarm fehlt. Der Kopf, an dem l. Schläfe und Unterlippe bestossen sind, ist von parischem Marmor. Augensterne u. Pupillen sind leicht augedeutet, wohl von moderner Hand, da der Kopf nach seiner Frisur aus augusteischer Zeit stammt. Seine Gesichtszüge sind nicht porträthaft; vgl. meine Ausführungen Arndt-Amelung Einzelnahmen no. 1121/22. Der Kopf gehört sicher nicht zu dem Körper. Die Figur stammt vom Palatin. Sie lehnt sich mit dem linken Ellenbogen auf ein altertümliches Idol; aus einem Stiftloch im l. Oberarm aussen kann man schliessen, dass die L. ein Scepter hielt. Der l. Fuss ist leicht vorangestellt.

Zweifellos ist unter den Künstlern jener Gruppe der unserer neuentdeckten Figur einer der jüngsten gewesen; dafür spricht neben der ausserordentlich lebendigen, stofflichen Gestaltung des Himation vor Allem jenes eigentümliche Motiv, das sich bei keiner anderen der verwandten Darstellungen wiederfindet: dass das Gewand der ruhig stehenden Figur an einer begrenzten Stelle vom Winde bewegt wird. Dasselbe Motiv findet sich bei einer kleinen Gruppe von Werken, die alle der attischen Kunst der nachparthenonischen Epoche angehören: ich erinnere an die grosse Statue der Athena im Hof des capitolinischen Museum, bei der das Gewand am linken Unterschenkel emporgeweht wird (Furtwängler *Masterpieces* Fig. 37), eine sitzende, weibliche Statue (Clarac 498 A 1131 E = Michaelis *Anc. Marbles* p. 694 no. 117), von der kürzlich eine neuentdeckte Replik durch Pasqui in den *Notizie d. scavi* 1900 p. 253 f. publiciert worden ist, und bei der das ganze Gewand auf der linken Körperseite vom Wind bewegt wird, ferner das Vorbild des barberinischen Apoll im Conservatoren-Palast, bei dem der Mantel allein im Winde flattert (*Bullettino comunale* 1887 T. XX, XXI) (1); Analoges findet sich auch auf Reliefs, ohne dass der wehende Teil, wie auf den in unseren Mitteilungen 1889 p. 68 f. abgebildeten Urkunden-Reliefs zur Raumfüllung verwendet wäre: so auf einem Relieffragment mit zwei Frauen in Villa Albani (no. 1020; Photographie der Coll. Parker no. 2845); auf der einen Seite einer dreiseitigen Ara im lateranensischen Museum (Benndorf-Schöne Die Bildwerke des lat. M. no. 460, 3) und einem entsprechenden Relief im Palazzo Albani (Zoega *Bassorilievi* I T. I), deren Figuren zweifellos aus einem Werk der fraglichen Zeit und Schule entnommen sind; bei zwei Gestalten eines sehr fragmentierten Reliefs in Stockholm (Photographie Lagrelius 150), das in

(1) Ich bestehe auf meiner (Einzelaufnahmen no. 1169) ausgesprochenen Meinung über das Verhältnis zwischen den beiden Figuren Furtwängler gegenüber, der in der « Beschreibung des Glyptothek » p. 191 beide als verschieden ausgeführte Copieen desselben Originales hinstellt. Die Unterschiede sind dafür zu stark und charakterisieren zu deutlich die römische Figur als ein Werk der nachparthenonischen Epoche, die münchener als eines vom Anfang des vierten Jahrhunderts. Beide stehen in typischem Zusammenhang unter einander und weiterhin mit dem von mir nachgewiesenen Apollon des Skopas (Röm. Mitth. 1900 p. 201 ff.).

nächster Beziehung zu dem Basisrelief der Nemesis von Rhamnus zu stehen scheint, von dem denn auch Pallat eine Figur — Nemesis — nach den erhaltenen Resten mit wehendem Mantel, sonst aber ruhig fallendem Gewande wieder hergestellt hat (Jahrbuch d. arch. Instit. 1894 p. 9 die 4. Figur v. l.); auch auf Grabreliefs findet sich das gleiche Motiv (Conze Attische Grabreliefs T. CCXXXVIII u. CCLXIV; in dieser Beziehung und auch sonst mit der neuen Statue eng verwandt ist das schöne Fragment T. CCLXII no. 1226; auch vergleiche man die Gestalt der Myrrine T. CCXLII no. 1146).

Ich glaube, wir dürfen in diesem Zuge die Einwirkung einer anderen Kunstrichtung erkennen, deren Hauptwerk uns in der Nike des Paionios erhalten ist; und dass diese Annahme thatsächlich das Richtige trifft, beweisen Figuren wie die Penelope des Frieses von Gjölbaschi und zwei Reliefdarstellungen lykischer Gräber (Petersen-Luschan Reisen in Lykien etc. p. 73 T. XV); sie stehen zweifellos in engem stilistischen Zusammenhang mit jener um Paionios gruppierten Schule und geben ruhig stehende Figuren mit theilweise bewegten Gewändern, wie die oben angeführten Werke. Die Künstler unserer Gruppe müssen so sehr im Bann der Wirkung jenes Stiles gestanden haben, dass sie gar nicht bemerkten, wie gross die Dissonanz war, die durch ihre Nachahmung in die eigenen Schöpfungen kam, — eine Erscheinung, deren Erklärung wir nur darin finden können, dass das Vorbild jener Schule der ganzen Richtung der parthenonischen Kunst auf stete Steigerung aller Mittel der Darstellung verführerisch entgegenkam.

Immer weiter breitet sich unsere Kenntnis der Darstellungen aus, in denen die attischen Künstler jener Zeit ihre höchste Vorstellung weiblicher Schönheit verkörperten und unter denen die neu entdeckte Statue einen hervorragenden Platz einnimmt, da sie mit Ausnahme der schlecht gearbeiteten Figur in Neapel die einzige von grösseren Dimensionen ist, die den Kopf bewahrt hat (1).

(1) Der Kopf der Aphrodite Valentini, den Furtwängler für zugehörig hielt, ist, wie ich nach genauer Untersuchung bezeugen kann, der Statue augenscheinlich fremd; er ist nicht gebrochen; der gauze Rand des Brusteinsatzes ist modern, sodass für die Zugehörigkeit kein äusseres Merkmal anzuführen ist; dagegen spricht, dass die Haare am Kopf vollkommen anders gebildet sind als die Teile der Schulterlocken auf dem Chiton; die Art, wie die Haare am Kopf in weich gewellten Massen dargestellt sind, die grossen Schlä-

Vor diesen mächtig erblühten, in Ehrfurcht gebietender Ruhe lehnenden oder mit stolzer Festigkeit stehenden Körpern in voller Bekleidung beugt sich unser Sinn in Bewunderung, aber kein Wunsch wagt es, sich diesen königlichen Gestalten zu nahen; im Antlitz fehlt nicht der Ausdruck der Weichheit und Sinnlichkeit, aber es ist wenig mehr, als Künstler der gleichen Zeit an anderen jugendlichen Figuren darstellen; nichts regt sich in ihm von der verwirrenden, glühenden Leidenschaft, nichts von der auflösenden, Wonne der Sehnsucht, die uns in den Gestaltungen der Aphrodite aus späterer Zeit Wesen ahnen lassen, die unserem Empfindungsleben nahe stehen, die unsere Schmerzen und Freuden mitfühlend begreifen (1). Nur ein Künstler hat offenbar schon vor der Vollendung des Parthenon eine Aphrodite geschaffen, in der der verführerische Reiz des Weiblichen und die lächelnde Seligkeit hingebender Liebe zu ergreifendem Ausdruck gekommen ist: die Aphrodite im durchscheinenden Gewande. Aber es ist charakteristisch, dass diese Leistung in jener Epoche ohne Nachfolge geblieben ist.

Zum Schluss noch eine Frage: Ist die grosse Aehnlichkeit dieses Aphrodite-Typus — besonders der zuerst besprochenen, gegürteten Gruppe — mit der « Thauschwester » von tieferer Bedeutung? Jene Trias von weiblichen Gestalten im Ostgiebel wird am wahrscheinlichsten auf die Moiren gedeutet (s. zuletzt Furtwängler Meisterwerke p. 245 ff.). Nach Pausanias (I 19, 2) stand auf einer Herme neben dem Tempel der *Ἀφροδίτη ἐν κήποις*, die Aphrodite Urania sei die *πρεσβυτάτη* der Moiren (vgl. Roscher Mythol. Lexic, I Sp. 399 Z. 50). Es wäre denkbar, dass dies nur poetische Erfindung

---

fenlöckchen und die starke, rundliche Fülle aller Formen des Gesichtes, auch der Lider, wodurch die Augen trotz ihrer Grösse wie schwimmend erscheinen, Alles spricht deutlich dafür, dass der Kopf aus der späteren hellenistischen Zeit stammt; der Kopf der Venus von Milo und der weibliche Kopf aus Pergamon in Berlin sind die nächsten stilistischen Parallelen.

(1) Dieses Urteil würde sich nicht ändern, falls wir auch den Typus der sog. Sappho in Madrid, Furtwängler's Deutung folgend (Meisterwerke p. 98 ff.), mit in Betrachtung ziehen wollten; F. sagt von ihm: « Dies ist die Göttin, die in heitern Gärten wohnt, wo goldne Früchte wachsen, wo Nymphen und Eroten sie bedienen, wo Harmonie und Glückseligkeit herrschen, wie dies die attischen Vasen so schön schildern — aber es ist noch nicht das Weib, das menschlich verlangende, das Praxiteles in der ganzen Pracht des Körpers hinzustellen wusste ».

gewesen, wie Tyche von Pindar die mächtigste der Moiren genannt wird (Paus. VII 26, 8; Bergk *Poetae lyr.* I p. 382 no. 39-41). Doch liegt eine solche Erfindung bei dieser Gottheit ungleich näher als bei Aphrodite, und es ist deshalb sehr wohl möglich, dass jene Hermen-Aufschrift auf einen cultlichen Zusammenhang deutet. Dann aber ist es andrerseits auch durchaus wahrscheinlich, dass die Aehnlichkeit der einen Moire mit dem verbreitetsten Aphrodite-Typus jener Zeit auf Absicht des Künstlers beruht; und weiter wird es durch diese Combination nahegelegt, zu glauben, dass sich in unsrer Reihe eine Nachbildung der Ἀφροδίτη ἐν κήποις des Alkamenes verberge, wie es schon Reisch (Jahresh. d. österr. arch. Inst. I p. 77 f.) vermuthet hat. Natürlich dürften wir diese nur unter den Werken suchen, die stilistisch auf einer älteren Stufe stehen als die Sculpturen des Giebels, und bei dem hohen Ruhm, den die Figur genoss, ist eine grosse Anzahl von Copieen zu erwarten. Demnach könnte nur die Statue in Neapel in Frage kommen; doch gebe ich ohne Weiteres zu, dass diese Combinationen nicht im Stande sind, die Annahme Furtwängler's zu entkräften, der bekanntlich das Werk des Alkamenes in jener Aphrodite mit dem durchscheinenden Gewande vermuthet, einer Figur, die jedenfalls von einem der hervorragendsten Meister jener Zeit geschaffen worden ist, einem Künstler, der augenscheinlich dem parthenonischen Kreise nicht ferne stand.

Ich weiss nicht, ob es je gelingen wird, die Basis der neu entdeckten Aphrodite Doria mit dem Namen eines Künstlers zu schmücken; das aber ist sicher, dass sie von nun an einen Ehrenplatz unter den Skulpturen einnehmen wird, die uns als Zeugen jener höchsten und glänzendsten Entwickelung erhalten sind, zu der die griechische Kunst durch die gewaltige, schöpferische Kraft des Phidias emporgeführt wurde.

W. Amelung.

DER RAUB DES PALLADIONS.

(Tafel III).

Im Kreuzgange des Thermenmuseums steht der lebensgrosse Kopf eines bärtigen Mannes mit vollem, bis in den Nacken herabfallendem Haare (1). Er trägt eine pilosähnliche lederne Helmkappe mit Nackenschirm und schmalen Backenlaschen, die aufgerollt und untergesteckt sind. Seine Bewegung zeigt, dass er einst zu einer Statue gehörte: er ist lebhaft nach rechts gewendet und zugleich ein wenig in den Nacken geworfen (2). Berechnet ist er

(1) Brizio *Pitture e sepolcreti scoperti sull' Esquilino* p. 122 und 134, T. 3 n. 10, Helbig Führer II, 1031 (20). Die Skizze bei Brizio ist wertlos. Auf unserer Tafel wird der Kopf zum ersten Mal mechanisch reproduciert. Ich bin für die Erlaubnis zum Photographieren der Direction des Römischen Nationalmuseums, für freundliche Unterstützung Herrn Savignoni zu Dank verpflichtet.

Die Hauptmaasse des Kopfes, nach der Gewohnheit der Bildhauer mit freiem Zirkelschlag genommen, sind folgende:

Gesammthöhe	0,35
Haar bis Nase (gemessen am linken Augenwinkel)	0,071
(Nase	0,055)
(Nase bis Mund	0,024)
Aeusserer Augenabstand	0,098
Innerer Augenabstand	0,037
Rechter äusserer Augenwinkel bis Mundmitte	0,092
Linker " " " "	0,088
Rechter innerer " " "	0,074
Linker " " " "	0,077

Die eingeklammerten Maasse sind unsicher, weil die Nase ergänzt ist.

(2) Die Bewegung erscheint auf der Tafel nicht so stark, wie sie in Wirklichkeit ist. Zur Veranschaulichung diene die Angabe, dass die linke Ecke des Nackenschirmes der Helmkappe fast in der Mitte des Nackens sitzt; auf der Profilansicht T. III, sind beide Ecken sichtbar. Der Lederhelm, der natürlich nicht derartig biegsam gedacht ist, wird am Original weniger gewaltsam behandelt gewesen sein.

deutlich für die halbe Seitenansicht, die auf Tafel III, wiedergegeben ist. Der Marmor gleicht dem feinkörnigen parischen. In Gips ergänzt ist die ganze Nase und je ein kleines Stück der Stirn und der rechten Schnurrbarthälfte. Sonst ist der Kopf gut erhalten und nur an den Seiten sind einzelne Haarsträhnen bestossen und verscheuert. Der Hals ist so gebrochen, dass an der rechten Seite grade noch der Schulteransatz deutlich ist. Auf der Helmkappe sind reichliche Spuren roter Farbe erhalten, geringere in Haar und Bart, auf der rechten Wange und in den Tiefen der Augenlider (1).

Die Arbeit der beiden Seiten ist auffällig ungleich: an der rechten ist das Haar schon über der Stirn schematisch behandelt; unter dem kaum angedeuteten Ohre und im Nacken ist es vollends nur in grossen Massen angelegt. Auch der Bart ist rechts weniger streng durchgeführt. Der Kopf ist auf Tafel III dennoch von dieser Seite aufgenommen, weil die eurythmische Verschiebung der Gesichtshälften das Profil so deutlicher hervortreten lässt (2). Aber die abgewandte Seite ist nicht nur vernachlässigt, sondern auch freier im Stile: der Kopf ist füglich kein Originalwerk. Die einfache, aber weder glatte noch leere Ausführung der Hauptansicht weist die Copie der ersten Kaiserzeit zu. Das Original muss aus Bronce gewesen sein. Ich will nur auf einen entscheidenden Punkt hinweisen: die Reihe fein gezeichneter flacher Löckchen, die zwischen Bart und Wange vermitteln. Sie sind in dieser Form der Marmortechnik fremd und geben sicher Ciselierung wieder. Wir werden sie in gleicher Form bei einem verwandten Werke finden, das sicher auf ein Bronceoriginal zurückgeht.

Es mag nun zur Feststellung der stilistischen Eigenart des Kopfes eine allgemein gehaltene Beschreibung folgen. Auszugehen ist von dem festumschriebenen Contur, in dem Helmkappe und Haar den Kopf in einheitlicher Masse umschliessen. Der Lederhelm ist fest auf das dichte, volle Haar gedrückt; doch quellen die Locken nirgends über ihn heraus, sondern in doppelter Wellung eng in einander gefügt umfliessen sie Stirn und Schläfen, um sich erst

(1) Siehe Petersens Bemerkungen in den Sitzungsberichten vom 8. Februar.

(2) Die Verschiebung ist die in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts übliche: die abgewandte Kopfhälfte ist zwar noch breiter, aber schon flacher als die Ansichtseite.

im Nacken, der weiteren Oeffnung des Helmes gemäss, etwas freier zu ringeln. Im gleichen Sinn umrahmt der Bart in dichter Fülle Kinn und Wangen; auch der Schnurrbart fügt sich der Gesammtmasse ein, so zwar, dass der Vollbart, an den Mundwinkeln etwas eingezogen, am Kinn stärker hervorquellend, ihn in sich aufnimmt. Im einzelnen ist er in kleine Löckchen gegliedert, die sich am Ende leicht aufrollen und ähnlich wie die längeren Locken des Haupthaares sich mit einander verschlingen zu wollen scheinen. So erwecken sie in ihrer eng zusammengehaltenen Masse dennoch den Eindruck frischen Lebens: eine vorzügliche Ausgleichung von Stil und Wiedergabe der Natur.

Aus dieser Umrahmung von Haar und Bart sieht ein Antlitz von edlen und einfachen Formen hervor. Die Stirn wird bogenförmig begrenzt von den Haarwellen, deren Mittelteilung dicht unter dem Rande der Helmkappe liegt. In feiner Wölbung zieht sich die Stirnfläche von dem den Schläfen benachbarten Teile des Augenrandes ein wenig nach innen, während sie sich von der Gegend der Nasenwurzel her leicht vorwölbt; beides in so maassvoller Weise, dass sie dadurch nur lebensvoll erscheint, ohne die Einheit der Wirkung zu verlieren. Nur aus der Nähe wird es deutlich, dass die dreieckige Auftreibung der Stirn bereits in ihren Grundformen vorliegt. Der Augenrand zieht sich in langer, fein geschwungener Linie so von der Schläfe zur Nasenwurzel, dass seine grösste Höhe über der Aussenhälfte des Augapfels liegt. Dem entspricht die langgezogene Curve des oberen Augenlides; noch flacher ist die des unteren Lides; denn weil die Thränenöffnung gross ist, setzt es im inneren Augenwinkel sehr tief an. Im äusseren Winkel wird es von dem langen Oberlide um ein Beträchtliches überschnitten. Es folgt aus dieser Gestaltung der Lider eine schmale, langgestreckte Form des Auges, dessen Apfel sich nur wenig hervorwölbt. Die Wangen sind ohne jede Betonung des Backenknochens einfach und einheitlich mit grosser Feinheit gebildet. Ihr leichtes Modelé ist der Gesammtwirkung völlig untergeordnet. Die Nase ist leider ganz verloren; doch entspricht es den Ansätzen an Stirn und Wangen, sie gleichmässig breit, von feinen Flügeln und in leichtem Winkel gegen die Stirn absetzend zu denken. Die Zeichnung des Mundes fügt sich dem allgemeinen Charakter des Kopfes ein: auch die Lippen zeigen langgezogene

Curven. Von der Oberlippe ist nur das Mittelstück frei vom Barte; die Unterlippe ist athmend leicht gesenkt und tritt dadurch füllig hervor. Der Gegensatz, den ihre glatte, unwillkürlich feucht erscheinende Fläche zu dem krausen Barte bildet einerseits, andrerseits die starke Schattenlinie, die durch das geringe Oeffnen des Mundes entsteht, heben diesen auch in der Fülle des Bartes deutlich und klar hervor. Endlich ist eine kräftige Bildung von Kinn und Kiefer unter dem Barte kenntlich.

Die kunstgeschichtliche Bestimmung des Kopfes ergiebt sich nun von selbst.

Seine wesentlichen Züge finden sich wieder bei dem Bildnis des Perikles, wie es uns die Hermen erhalten haben, deren beste sich im Britischen Museum befindet (1). Die Uebereinstimmung im Gesammteindruck wie in den Einzelheiten ist so gross, dass es nicht möglich erscheint, sie aus der Gleichheit der Epoche zu erklären ; beide Köpfe müssen vielmehr derselben Schule entstammen. Dennoch ist ein Unterschied fühlbar: der Perikles ist altertümlicher als der Kopf im Thermenmuseum. Aber die Entwicklungslinie, die beide verbindet, ist grade.

Wir müssen hier einer Einzelheit gedenken. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass das Periklesbildnis auf die Broncestatue oder Herme des Kresilas zurückgeht, die auf der Burg von Athen als Weihgeschenk des Künstlers stand. Wenn wir also beim Perikles dieselben flachen Löckchen am Bartansatze sehen, wie bei dem Kopfe des Thermenmuseums, so bestätigt das dessen Rückführung auf ein Original aus Bronce.

Von den anderen stilverwandten Werken steht unserem Kopfe zeitlich näher als der Perikles die verwundete Amazone, die sich auf ihre Lanze stützt. Der Vergleich der besten Copie des Amazonenkopfes (2) ist äusserst lehrreich für die Entwicklung der Form vom Perikles zu dem Kopfe des Thermenmuseums. Auch die Wellung des Haares findet hier eine vollständige Analogie.

Zeitlich am nächsten endlich steht der Diomedes, dessen be-

(1) Vgl. Arndt-Bruckmann, Gr. und röm. Portr. T. 411. 412.

(2) Im Conservatorenpalast, Jahrb. XII 1897 T. 3; die Hauptansicht giebt die Photographie Alinari 11736.

deutendste Copie die Statue der Münchener Glyptothek ist (1). Wir sind hier jedoch nicht in der Lage, wie beim Perikles und der Amazone ein einzelnes Exemplar für das allein maassgebende zu erklären. In diesem Sinn hat Furtwängler der Münchener Figur den Büstenabguss einer in England verschollenen Statue entgegengestellt und geschlossen, dass die reichere Modelierung des Diomedes in der Glyptothek eine Steigerung der im Original vorhandenen Ansätze sei (2). Diese wohl begründete Ansicht ist nicht mit der Bemerkung abzuthun, dass das Münchener Exemplar seiner Vortrefflichkeit wegen auch das treuere sein müsse. Es ist vielmehr deutlich, dass dort nicht eine genaue Copie des Vorbildes, sondern eine freie Uebersetzung aus Bronce in Marmor vorliegt; denn man muss den durchscheinenden Marmor viel schärfer und prononcierter behandeln, um zwar keine gleiche, aber doch eine der Bronce gleichwertige Wirkung zu erreichen. Nun gründet sich aber die verbreitete Vorstellung vom Münchener Diomedes gar nicht auf das schlecht beleuchtete Original, sondern auf den Abguss und dessen photographische Aufnahmen. Dort fehlt jedoch wieder die Transparenz, und damit wirkt der Gips kaum weniger übertrieben, als Bronce in den Formen des Marmors wirken würde. Dem gegenüber zeigt der Dresdener Abguss eine viel einfachere Formgebung. Diese ist aber nicht so sehr auf nachlässige als auf äusserlich genaue Nachbildung des Bronceoriginals zurückzuführen; denn wieder begegnen uns am Backenbart wie an dem kurz gehaltenen Haupthaar dieselben fein gezeichneten Linien, die wir beim Perikles und bei dem Kopf im Thermenmuseum als Zeichen der Ciselierung erkannt haben. Von den weiteren Repliken des Kopfes scheidet die Pariser als flau und charakterlos aus. Wichtig aber ist der Kopf des Magazzino communale (3), der zwar keine sorgfältige, aber eine durchaus auf die wesentlichen, den Eindruck bestimmenden Dinge gerichtete Copie ist, sowie eine ausgezeichnete

(1) Brunn-Bruckmann T. 128, Furtwängler Meisterwerke T. XII und XIII, englische Ausgabe Fig. 60, 61.

(2) Meisterwerke S. 313 ff. Der Dresdener Abguss auf T. XIV, englische Ausgabe Fig 62.

(3) *Bull. comm.* 1887 p. 136 n. 18, Helbig I. 736, Arndt-Amelung Einzelverkauf Serie III n. 809, 810.

Neuerwerbung des Britischen Museums (1): beide stellen sich der Münchener Statue entgegen auf die Seite des Dresdener Abgusses. Wie lebensvoll die an jenem etwas leer erscheinende Einfachheit der Formgebung wirken kann, zeigt der Londoner Kopf.

Vergleichen wir nun den Diomedes mit dem Kopf im Thermenmuseum, so ist kein Zweifel über ihre nahe Verwandtschaft möglich. Sie sehen einander so ähnlich, wie ein junger Krieger einem älteren Manne ähnlich sehen kann. Zwar das gehaltene, stille Wesen, das dem Perikles so verwandt ist, scheidet unseren Kopf von dem Diomedes; aber die Formen, die der individuellen Charakteristik zu Grunde liegen, sind durchaus dieselben.

Soweit führt die rein stilistische Vergleichung; doch schwer wiegende Thatsachen zwingen uns weiter zu gehen. Kalkmann hat erkannt, dass die starke Kopfdrehung des Diomedes verlange, ihn als Teil einer Gruppe anzusehen (2); und Furtwängler beschreibt bei seiner Charakteristik der Figur so lebhaft, wie Diomedes sich zur Abwehr des Odysseus wende, dass er damit eben diesen Odysseus als zweiten Teil einer Gruppe fordert. Erst diese Gruppe bringt die bekannte Scene der kleinen Ilias deutlich zur Anschauung: Diomedes, der das Palladion glücklich entführt hat, wird auf dem Rückwege zum Lager von Odysseus hinterrücks bedroht; denn jener neidet dem Gefährten den Ruhm und will ihn sich selber gewinnen. Doch Diomedes bemerkt die Gefahr zur rechten Zeit und treibt den Verräter vor sich her (3). Nun vereinen aber die wichtigsten Wiedergaben der Statue den Diomedes mit Odysseus zu einer Gruppe: das Relief im Palazzo Spada und die attische Vase mit Namensbeischriften (4). Einzeln erscheint Diomedes nur

(1) Die Kenntnis des Kopfes verdanke ich Hartwigs Güte. Er wird ihn in den *Monuments Piot* publicieren.

(2) Proportionen des Gesichts S. 34. Die Zuweisung an die olympische Gruppe des Lykios scheint freilich nicht gehalten werden zu können; denn diese gab den Moment vor dem Beginn des Kampfes zwischen Achill und Memnon im Beisein der Gefährten.

(3) Welcker Epischer Cyclus II, S. 243, Chavannes *de Palladii raptu* p. 42 sqq., 78 sq.

(4) Das Relief bei Schreiber Hellenistische Reliefs T. 7, die Vase *Mon.* II, T. 36. Ueber die starken Ergänzungen der Vase vgl. Furtwängler a. a. O. S. 319 1. Herr Patroni hat die Güte gehabt, die Figur des Odysseus nochmals zu prüfen. Alle Conture des Helmes einschliesslich des Nackenschirmes

auf einer argivischen Münze und auf Gemmen (1). Das hellenistische Relief löst die vorausgesetzte plastische Gruppe malerisch auf, indem es Odysseus aus der Thür des perspectivisch dargestellten Tempels heraustreten lässt (2). Die attische Vase stellt, wahrscheinlich unter dem Einflusse des Sophokles, eine der gewohnten weiblichen Füllfiguren als Helena zwischen die Helden (3). Das innere Leben der Gruppe ist damit freilich zerstört; aber ihre Form ist kenntlich geblieben (4).

Diese übereinstimmenden Zeugnisse verlangen, einen Odysseus zu dem Diomedes zu suchen. Ihn glaube ich in dem Kopfe des Thermenmuseums erkennen zu sollen. Denn erstens gleicht er im Stil völlig dem Diomedeskopfe. Zweitens ist die ihn als Odysseus charakterisierende ungewöhnliche Pilosform der Helmkappe auf der attischen Vase die gleiche (5). Drittens kann auch er nur zu einer

---

sind alt. Gesichert sind also die Helmform, die Kopfbewegung, die rechte Hand mit dem Schwert, die linke mit der Scheide. Alles andere ist Ergänzung.

(1) Die Münze Imhoof-Blumer und Gardner *Numism. comment. on Pausanias* T. K XLIV, S. 39, der Gemmentyp vertreten bei Furtwängler Geschichte der Steinschneidekunst I, T. XLIV, 35. Es ist lehrreich zu bedenken, dass ein Gemmentypus, dem ein anderes, wahrscheinlich malerisches Original zu Grunde liegt, ebenfalls den Diomedes abtrennt. So giebt Dioskorides ihn allein (Furtwängler a. a. O. T. XLIX, 1), während Felix die ganze Composition wiedergiebt (T. XLIX, 4).

(2) Dass die Streitscene dort wirklich zu erkennen sei, ist sicher; denn das Palladion hat nur deshalb keinen Puntello hinterlassen, weil mit dem linken Arm des Diomedes auch die ganze Schulter verloren ist, s. Helbig II, 994.

(3) Ueber Sophokles Lakonerinnen Welcker Griech. Trag. I, 147, Chavannes a. a. O. S. 51 ff.

(4) Es ist wahrscheinlich, dass eine Erinnerung an diese Gruppe auch dem Relief des lykischen Sarkophages Athen. Mitt. II 1877 T. XI, Robert II T. L zu Grunde liegt. Die leichte Aenderung entspricht denen, die mit der Aphrodite und dem Bellerophon auf der Vorderseite des Sarkophages vorgenommen sind, Ath. Mitt. T. X, S. 134 f. (v. Duhn).

(5) Odysseus trägt sonst stets den gewöhnlichen Pilos oder, seltener, einen Metallhelm. Dadurch wird die Uebereinstimmung sehr schwerwiegend; sie ist vollständig auf der linken, für den Anblick berechneten Seite des Kopfes. Die Verwandlung des für Odysseus characteristischen Pilos in den der Situation besser entsprechenden Lederhelm von ähnlicher Form scheint eine Neuerung des Meisters der Gruppe zu sein. Ein Nachklang dieser Helmform ist vielleicht bei dem Odysseus des Pariser Dreifussreliefs zu erkennen, auf das mich Petersen aufmerksam macht: Festschrift für Otto Benndorf S. 131. Aeltere Analogien z. B. auf der Schale des Glaukytes, Wiener Vorlegebl. 1889 T. II, und am Friese von Phigalia, Brunn-Bruckmann T. 89.

Gruppe gehört haben: seine Bewegung ist noch stärker als die des Diomedes. Viertens entspricht diese Bewegung genau der des Odysseus auf dem Relief Spada.

Die Form der Gruppe lässt sich aus den erhaltenen Resten und Nachbildungen deutlich erkennen. Diomedes hält im Schreiten inne; das Gewicht des Körpers ruht im Wesentlichen auf dem rechten Fusse, der linke ist mit halber Sohle rückwärts aufgesetzt (1). Das Schwert bereit wendet er den Kopf scharf nach links, von wo ihm der Angriff droht. Auch die Figur des Odysseus kann mit Sicherheit hergestellt werden; denn die Bruchstücke der Vase ergänzen den auf dem Relief verlorenen rechten Unterarm. Der Arm war darnach halb gehoben; der Ellenbogen muss für den, der vor der Mitte der Gruppe stand, von dem linken, das Palladion haltenden Arm des Diomedes überschnitten worden sein. Der Unterarm ging in spitzem Winkel zur Breitenaxe der Gruppe schräg etwas aufwärts. Die Hand hielt das Schwert in Brusthöhe so, dass seine Spitze aufwärts und zurück wies (2). Die noch halb gehobene Scheide in der Linken beweist, dass Odysseus das Schwert eben erst gezogen hat. Das hat Diomedes gehört; seine rasche Wendung zeigt Odysseus, dass er verspielt habe; denn Diomedes, der das Palladion im Arme trägt, hat die blanke Waffe noch in der Rechten. So wendet Odysseus das zum Stoss in den Nacken des Diomedes schon halb erhobene Schwert zurück. Das alles ist das Werk eines Augenblicks. Es entspricht die Bewegung der Beine: schräg von hinten hat Odysseus sich dem schreitenden Gefährten genähert, schräg nach vorn will er vor dem stehen bleibenden entweichen. Er legt daher alles Gewicht auf das linke, halb nach aussen gebogene Bein und ist im Begriff, den rechten, schräg zurückgestreckten Fuss vom Boden abzustossen. Das Haupt wendet er spähend dem Diomedes zu (3).

(1) Die Stellung des linken Beines, die durch die Pariser Statue und durch Cavaceppis Tafel *Raccolta* I, 9 gesichert ist, entspricht äusserlich genau dem Stande der Amazone.

(2) Diese Bewegung ergiebt sich notwendig aus der Figur des Reliefs im Palazzo Spada, sobald man die Bedingungen der perspectivischen Darstellung löst.

(3) Schon Chavannes a. a. O. S. 24 vermutet, dass die Figur des Odysseus auf dem Relief Spada, die ähnlich auf dem lykischen und auf römischen Sarkophagen wiederkehrt (z. B. Robert II T. XX 39, XIV 25, Helbig I 432), auf eine bekannte Statue zurückgehe.

In dieser Fülle von Bewegung herrscht eine einfache Symmetrie: beide Köpfe sind einander zugewandt, beider Körper Gewicht lastet auf den von einander abgewandten Beinen; die Füsse der Innenseiten sind zurückgesetzt, die inneren Arme höher erhoben als die der Aussenseiten. Aber jede Bewegung der beiden Figuren dient dem Ausdruck des Momentes; es ist der Augenblick des Stillstandes vor dem Umschwunge.

Kein Schriftsteller berichtet von dieser Gruppe; aber die Monumente reden deutlich genug. Sie stehen da in den knappen, scharf umrissenen Formen des Erzes: der wehrhafte Jüngling mit dem geraubten Heiligtum im Arme blickt in Zorn und Verachtung auf den Gefährten, dessen Tücke vor dem Blick und vor dem Schwerte zurückprallt. Hoch aufgerichtet, festen Standes der eine, nieder und zur Seite weichend, spähend wie er entrinne der andere; doch die Gegensätze bedingen sich und ergänzen einander zur bildlichen Einheit.

Rom, Februar 1901.

Ernst Pfuhl.

DIE KUH DES MYRON (1).

(Tafel IV)

Im Oberlichtsaal des Conservatorenpalastes steht eine beinahe lebensgrosse Kuh von carrarischem Marmor, die auf Tafel IV abgebildet ist. Vieles an ihr ist ergänzt: der Schwanz, der näher am Körper müsste herabgeführt werden, wie der Rest einer Stütze an der inneren Seite des Oberschenkels zeigt, alle vier Beine von den Knien ab und die Basisplatte; die Stütze unter dem Bauche aber ist antik. Der Kopf ist stark bestossen und verwittert, bei der Aufstellung wurde er mit Gyps ergänzt und überschmiert; dabei ist das rechte Ohr nicht so weit zurückgelegt worden, als ein Stützenrest am Nacken das verlangt. Im Text ist dieser beschädigte und verschmierte Kopf zu stilistischen Beobachtungen absichtlich nur an einer Stelle benützt worden. Die weniger wichtigen Ergänzungen sind in der Anmerkung aufgezählt (2).

Die Kuh ist lang, breit und niedrig gebaut, hat ein kräftiges Skelett, harte, magere Muskeln, dünne Haut mit glatten Haaren; sie zeigt den aufgetriebenen Bauch der Rinder, die auf schlechte Nahrung angewiesen sind. So sehen Tiere aus, die nicht soviel Futter

(1) Vgl. Sitzung vom 11. Januar.

(2) Nach *Bull. com.* III. 1875 s. 243 wurde die Kuh bei S. Eusebio im Gebiete der kaiserlichen Gärten gefunden; nach Mitteilung des Herren Castellani ist sie in eine Mauer aus dem spätesten Altertum (6t. Jhdt.?) verbaut gewesen.

Verzeichnis der Ergänzungen: Schwanz, linkes Hinterbein von der Kniebeuge ab, Sprunggelenk und Huf des rechten Hinterbeines, alle vier Zitzen des Euters, ein grosses Stück an der rechten Seite des Bauches, beide Vorderbeine von den Knien ab, Wamme und untere Hälfte des Halses, beide Ohren, beide Hörner; überschmiert, aber in seiner Gesamtform antik ist der Kopf, dessen Rechtswendung gesichert ist. Ergänzt ist ferner die Basis und Teile der Stütze. Die Oberfläche des Marmors ist stark angegriffen. Zahlreiche kleinere Flickungen sollen nicht aufgeführt werden. Länge: 1,90 m.

finden können, um Fett abzusetzen, aber genug um den Körper hart und lebensfähig zu erhalten; der tägliche Gebrauch ihrer Kräfte, die sie ganz anwenden müssen, um sich Nahrung zu verschaffen, giebt ihnen eine Art von athletischer Schönheit, welche in trocknen, warmen Ländern am besten sich ausbildet und dort unter der feinen Haut deutlicher hervorscheint, als unter dem dicken Pelz der Sumpftiere. Solche Lebensverhältnisse und solche Tiere hatte Griechenland im Altertum und hat es noch heute; ihrer Race und ihrer ganzen Erscheinung nach steht die capitolinische Kuh den Rindern am nächsten, denen heute die schlechteren Teile der Kopaisebene zur Weide überlassen sind; dass ihr körperlicher Zustand überhaupt der eines griechischen Tieres ist, wird niemand leugnen, der die Ziegen von den attischen Bergen auch nur auf dem Bazar von Athen gesehen hat.

Die klare kräftige Schönheit eines solchen Tieres hat der Bildhauer auf das vollständigste ausgedrückt. Man sieht wie die Knochen ineinander greifen, wie sie durch die Muskeln zu einem federnden Gerüst verbunden werden, und jeder Muskel die Form hat, die seine augenblickliche Function ihm giebt; nach bestimmten Gesetzen spannt sich die Haut zwischen den Stützpunkten und legt sich bald runder bald straffer über den Körper hin. Besonders eindringlich wirkt die Darstellung, weil das Tier im Schreiten aufgefasst ist, und sein verwickelter Organismus verständlicher wird durch die Bewegung, die jeden Teil in seiner Function zeigt.

Der Künstler der capitolinischen Kuh suchte das Gesetzmässige in der Erscheinung und war darum auch ein Plastiker; seine Kuh steht als ein geschlossener Block in der leeren Luft, sie zwingt die Beschauer rings um sie herumzugehn und sie nach allen drei Dimensionen als Organismus und als Form mit allen Kräften des Geistes neu und von innen heraus sich aufzubauen.

Das grosse klare Bild mit allen seinen Teilen ist ernst, einfach, lebendig, und es liegt darin die ganze Kraft eines grossen Menschen aus einer jungen, kämpfenden, denkenden Nation, eines Künstlers, in dessen Seele das klare Wissen und der lebendige Eindruck sich von selbst in eine starke ruhige Harmonie verbanden.

Aus dem Vergleich mit datierten Kunstwerken ergiebt sich, dass die geschilderten Formen im zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts müssen entstanden sein.

Ganz fern steht die Kuh den altertümlichen bunten Porosstieren von der Akropolis mit ihren riesigen vollen Leibern. Näher kommt ihr der von Benndorf veröffentlichte Stiertorso gleichen Fundorts (1); das Tier ist magerer, sein Skelett lässt sich erkennen, wenn auch noch unbestimmt, besonders deutlich zeigt das erhaltene Stück, wie der Bildhauer den Gelenkkopf des Oberschenkels hervortreten und über ihn die Haut sich spannen, von ihm aus die Flächen sich gliedern liess; die Form des Gelenkkopfes präcis aufzufassen und die Muskeln verständlich darzustellen, lag noch nicht in seiner Zeit. Fortgeschrittener ist die anatomische Kenntnis und die Formauffassung bei den Pferden der Reiterweihgeschenke, die Winter veröffentlicht hat und die wohl zu den jüngsten Skulpturen des Perserschuttes gehören (2).

Die Kuh muss später entstanden sein als die Reiterweihgeschenke, aber früher als die Pferdeleiber auf den Metopen des Parthenon; dort sind die Muskeln schon voller und weicher, das Skelett ist nicht mehr betont, sondern wirkt blos in den Formen des Körpers, das Haar ist als lose Masse aufgefasst, während die Löckchen zwischen den Hörnern der Kuh noch durch Gravierung eingezeichnet sind, Adern erscheinen auf den Pferdekörpern, die an der Kuh noch nicht dargestellt sind. Die Kühe des Parthenonfrieses eignen sich nicht zum Vergleich, weil sie in einem decorativen Friese stehen und von Künstlern einer ganz eigenen Richtung gearbeitet sind.

Der Kopf des Minotauros im Thermenmuseum (3) zeigt eine weit fortgeschrittene Behandlung des Haares und der Haut und würde, selbst wenn man den Torso nicht hätte, gewiss 50 Jahre später zu datieren sein als die capitolinische Kuh.

Die stilistische Untersuchung führt also darauf, die Kuh um das Jahr 460 in Attika entstanden zu denken; dafür fehlt allerdings der materielle Beweis, und man wird nicht mehr behaupten können, als dass die Formen der Kuh innerhalb der attischen Kunstentwickelung der Generation des Phidias verständlich sind, innerhalb einer anderen Kunstentwicklung einer anderen Zeit aber unverständlich.

(1) Oesterreichische Jahreshefte 1898 I S. 191.
(2) Jahrbuch VIII. 1893. S. 142-145. Abb. 13 a-14 b.
(3) *Mon. Lincei* VII. 1897 Tav. X-XIII.

Das römische Exemplar ist eine Copie, wie schon das Material beweist, und zwar eine Copie nach Bronce; diese Vermutung wird durch den Umstand nahe gelegt, dass die Stütze augusteische Formen hat, also dem Originale fremd war; die Last des Leibes ist aber im Verhältnisse zu den Beinen so gross, dass bei aller Kühnheit griechischer Marmortechnik eine Stütze unentbehrlich gewesen wäre, hätte das Original aus Marmor bestanden, und eine solche Stütze würde der römische Arbeiter mitcopiert haben, anstatt sie durch eine in den Formen seiner eigenen Zeit gehaltene zu ersetzen.

Es hat sich also eine Kuh aus der Zeit und der Heimat des Myron gefunden, die in römischer Zeit copiert worden ist; es wird die berühmte Kuh des Myron sein, wenn ihre Erscheinung mit dem übereinstimmt, was die Epigramme von dieser berichten. Aus ihnen ist Folgendes zu entnehmen:

Sie war aus Erz (Anth. I 98. 11), hohlgegossen (III 22), mit Blei befestigt (IV 222) auf einer hohen steinernen Basis (στήλη IV, 219); sie muss etwa lebensgross gewesen sein, sonst hätte sie nicht Hirten, Stiere und Kälber täuschen können, und kann kein bestimmtes, eindeutiges Motiv gehabt haben, sonst könnten die Dichter der Anthologie sie nicht in so verschiedene Beziehungen hineinversetzen; sie war endlich ein sehr natürlich aufgefasstes normales griechisches Heerdentier (IV 219 und *passim*), keine gemästete stattliche Opferkuh. Etwas anderes scheint sich mir aus den Epigrammen nicht entnehmen zu lassen.

Da die Beschreibung der myronischen Kuh mit dem übereinstimmt, was über das griechische Vorbild der capitolinischen Statue ermittelt wurde, so scheint diese eine Copie des myronischen Werkes zu sein.

Der Stil der Stütze scheint dafür zu sprechen, dass diese Copie ausgeführt wurde, noch ehe das Original von der athenischen Akropolis auf das römische Forum Pacis übergeführt wurde.

Babelon hat in einer pariser Bronze eine Copie der myronischen Kuh vermutet (1); die Bronce ist als griechisches Original vielleicht angeregt durch das myronische Werk, aber steht selb-

(1) Babelon *cabinet des antiques*, pl. VI. *Gaz. arch.* VIII 1883 pl. II. p. 93 ff. Collignon I p. 476 f. 245.

ständig und eigenartig neben ihm; gewiss giebt sie einen wärmeren Eindruck griechischer Kunst des fünften Jahrhunderts als die capitolinische Kuh, aber wenn ein verlorenes grosses Original äusserlich genau wieder herzustellen ist, verdient die Copie des römischen Marmorarbeiters den Vorzug vor dem Kunstwerk eines griechischen Plastikers.

Richard Delbrueck.

FUND VON NISCH.

Als man in dem alten Naissus in Serbien im vorigen Jahre für das Fundament der neuen monumentalen Brücke an dem rechten Ufer der Nischawa grub, fand man am 25ten Aug. 1900 unter einem Rostbau in der Tiefe von 7,50m unter dem heutigen Niveau einen grossen bronzenen Kopf nebst einigen Kupfermünzen und anderen antiken Gegenständen, die wir hier besprechen wollen, und die sich jetzt im National-Museum zu Belgrad befinden.

Der Fund ist in mehreren Beziehungen interessant, zumal aber deshalb, weil er durch die mitgefundenen Kupfermünzen annähernd datierbar ist, was für Datierung der spätrömischen Kunstindustrie von Werth sein dürfte.

Die ältesten Münzen die an diesem Orte gefunden wurden, sind diejenigen Constantin's des Grossen, und zwar:

1. Av. CONSTANTINVS P. F. AVG. Seine Büste mit Diadem nach rechts. ℞ GLORIA EXERCITVS (im Abschnitte) SMANS. (Vgl. Cohen, VII, S. 257, N. 246).

2. Av. CONSTANTINVS MAX. AVG. Seine Büste mit Diadem n. r. ℞ GLORIA EXERCITVS (im Abschnitte) SMNT (Vgl. Cohen, VII, S. 257, N. 250).

3. Av. CONSTANTINOPOLIS, die Büste der Stadt Constantinopel n. l. mit Helm und Scepter. ℞ SMTS (im Abschnitte). Vgl. Cohen VII, S. 326, N. 21.

Die jüngsten Münzen sind diejenigen des Justinianus und zwar

4. Av. IVSTINIANVS P.P. AVG. Seine Büste mit Diadem n. r. ℞ M. links ein Stern, rechts ein Kreuz, darüber wieder ein Kreuz. In dem M. ein Δ, und im Abschnitte CON. (Es sind zwei Exemplare vorhanden mit kleinen Unterschieden im Revers).

5. Av. (IVSTINIA)NVS P.P. AVG. Seine Büste mit Diadem n. r. ℞ K. r. ein Kreuz, l. ϵ, darüber ein Stern.

Ausserdem wurden noch folgende Gegenstände gefunden:

6. ein Stempel aus Eisen. Die ganze Länge mit dem Stiel beträgt 13^{cm}. Der Stiel zweigt sich unten in 3 Arme, von welchen jeder einen Buchstaben trägt. Die Buchstaben sind IVS, wie man

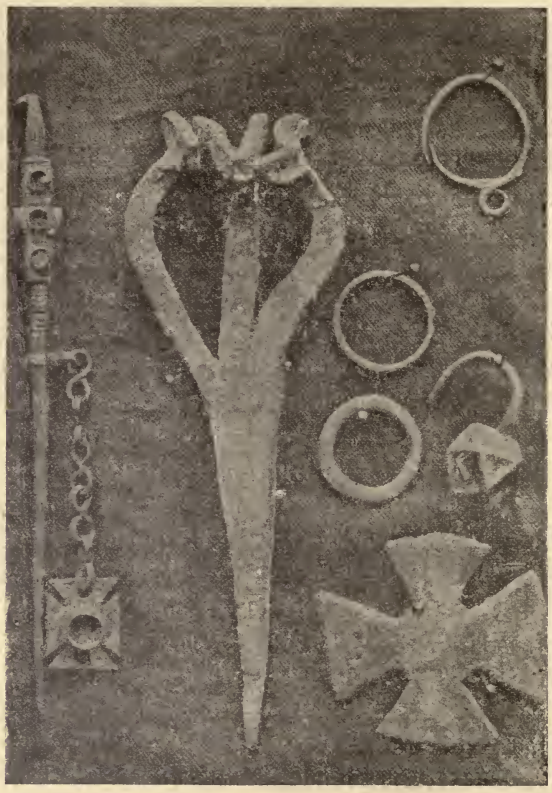


Fig. 1.

sie direkt von dem Stempel ablesen kann; abgedrückt geben sie die folgende Reihe SVI. An den Buchstaben selbst, wie auch unmittelbar oberhalb derselben sind Spuren rother Farbe erhalten.

7. Theil einer Wage mit zwei Ketten, an deren Enden sich die Haken befinden. Die Länge ohne die Haken beträgt 27^{cm}, mit den Haken 33^{cm}. Der oberste Theil scheint einstmals gebrochen

gewesen zu sein, weshalb beide Theile mittelst eines Kupferstiftes und Bleilötung aneinander befestigt sind.

8. Eine Wagschale aus Kupfer (Durchmesser 7^{cm}) mit vier Löchern an dem Rande und konzentrischen Kreisen an der inneren Seite.

9. Ein gleichschenkeliges Kreuz aus Bronze, in Durchmesser 4,5^{cm} ohne irgend welche Verzierung.

10. Zwei einfache bronzene Ringe.

11. Ein einfacher Ohrring (?) mit einer kleinen Oese an dem unteren Theile; aus Bronze.

12. Ein bronzener Ohrring mit einem Haken und einem Körper in Gestalt eines Würfels mit dreieckig abgefasten Ecken. Es ist schwer zu errathen, ob die Vertiefungen, wie auch das Innere des Körpers mit irgend welcher emailartigen Masse ausgefüllt waren oder nicht. Beides ist leicht möglich, wie uns auch die Beispiele bei A. Riegl zeigen (1).

13. Eine Nadel an deren oberem Theile Verzierungen angebracht sind. Die cylindrischen Erhöhungen waren bestimmt zur Aufnahme einer ausfüllenden Masse. Die Nadel ist 13^{cm} lang und aus Bronze verfertigt. — An der Nadel hängt eine kleine Kette, mit einem Kreuz am Ende, auf dessen Centrum wieder eine cylindrische Erhöhung angebracht ist. In der unteren Oese der kreuzförmigen Verzierung war vielleicht wieder eine Kette befestigt.

Das Hauptstück dieses Fundes ist indessen der bronzene Kopf (2), überlebensgross, vom Kinn bis zu den Haaren 18^{cm}, und vom Kinn bis zu dem Diadem 21^{cm} hoch. Seine Erhaltung ist im Allgemeinen gut; nur ist die linke Wange etwas eingedrückt. Ebenso auch der Scheitel mit zwei unregelmässigen Löchern. An dem Kopfe sind die Spuren der Vergoldung erhalten, die man in den Ohrmuscheln und um die Augen herum beobachten kann. Sonst ist der ganze Kopf mit grüner unedler Patina bedeckt und die Oberfläche vollkommen verloren gegangen.

(1) Vgl. A. Riegl, die spätrömische Kunstindustrie, Wien 1901 Theil I, S. 205, Frg. 97; ähnlich Taf. I 2 (S. 177) und Taf. I 5.

(2) Schlecht abgebildet und ganz flüchtig besprochen, mit der Bezeichnung als Kopf Constantin des Grossen in der Leipziger Illustrirten Zeitung N. 3001, S. 27 vom 3ten Januar 1901.

Durch die Schädelform selbst, wie auch durch die abstehenden Ohren, weit geöffneten Augen, niedrige Stirn, durch das kurze ge-

Fig. 2.

drückte Gesicht, Haar-Tracht und - Behandlung ist es unver- Das Vorhandensein des Diadems belehrt uns, dass er ein Kaiserporträt darstellt. Hiermit, wie auch durch stilistische Merkmale sind wir an eine verhältnissmässig kurze Zeit gewiesen: nur an Constantin den Grossen und seine Nachfolger hat man zu denken, kennbar, dass wir in diesem Kopfe ein Porträt vor uns haben.

und viele, obgleich nicht zwingende, Gründe sprechen dafür dass wir Constantin den Grossen zu erkennen haben.

Fig. 3.

Die für den vorliegenden Fall einzig authentischen Quellen und zunächst zu vergleichenden Denkmäler sind zweifellos die Münzen. Wenn diese nun aber auch in den Hauptsachen mit dem Bronze-Kopfe übereinstimmen, so sind sie in Bezug auf die einzelnen für Constantin den Grossen charakteristischen Gesichtszüge fast unbrauchbar. Die vielen Schwankungen in der Haltung des Kopfes, in der Bildung der Nase und der anderen Gesichtstheile,

denen man auf den Münzen begegnet, beweisen uns zur Genüge, dass man sich auf sie allein nicht verlassen darf.

Doch eine Hauptsache bestätigen uns sie Münzen wie auch die schriftlichen Quellen (1), nämlich dass Constantin der Grosse der erste unter den römischen Kaisern war, der das Diadem der kaiserlichen Tracht als Kopfschmuck hinzufügte, und sich mit dem Diadem auch auf den Münzen darstellen liess (2). Wenn wir bei den früheren Kaisern nur vereinzelte Darstellungen mit dem Diadem finden, so ist bei Constantin auffallend, dass wir unter den 763 Varietäten, die Cohen beschreibt, 95 mit dem Diadem finden.

Das Diadem ist aber in noch einer andern Beziehung inteteressant. Soweit bei Cohen die Prägestätten angegeben sind, finden wir von Münzen mit Diadem nur einmal Rom (n. 269) als Prägestätte, nur einmal Trier (n. 275) und nur noch eine dritte Münze (n. 583) die vielleicht wieder nach Trier gehört; sonst sind es lauter Prägestätten aus der östlichen Reichshälfte. Vom Orient ist das Diadem zu den römischen Kaisern herübergekommen; im Orient sind die frühesten Kaisermünzen mit Diadem geprägt (vgl. oben S. 7, Anm. r.) (3). Das Diadem mit einem Me-

(1) Aur. Vict. *Epit.* 41, 14; obzwar er den Aurelian als den ersten Kaiser erwähnt, der das Diadem eingeführt hat (ibid 35, 5).

(2) Vereinzelte Fälle bei den früheren Kaisern kommen auf den Münzen schon früher vor; so erwähnt E. Saglio (*Dictionnaire des antiquités*, II, 1, S. 120) eine Caracalla-Münze von Tarsos (Fig. 2340) und eine andere des Diocletian (Fig. 2341); aber es gibt noch frühere Beispiele. So ist schon Commodus auf einer Münze von Tarsos (*Catal. of. greek coins, Lycaonia*, etc., taf. XXXV, n. 1) mit dem Diadem dargestellt; und das früheste Beispiel ist eine Münze von Corinth (Cohen, I, S. 313, n. 1), auf welcher Nero mit dem Diadem dargestellt ist.

(3) In dieser Beziehung sind auch diejenigen Münzen recht charakteistisch, auf welchen sich die römischen Kaiser mit ihren orientalischen Vasallkönigen darstellen liessen. Dort sehen wir diese orientalischen Könige mit Diadem und die römischen Kaiser mit Lorbeerkranz oder mit dem nackten Haupte dargestellt (Vgl. *Collection de Ponton d'Amécourt.* Auctionskatalog, n. 324 und n. 396). Auf einer Münze des Hadrian (Cohen, II, S. 338, n. 686) mit dem Rv: REX ARMENIIS DATVS. S. C. legt Antoninus auf den Kopf des armenischen Königs eine Tiara, die man von dem Diadem nicht unterscheiden darf.

daillon vorn in der Mitte ist abwechselnd aus Olivenfrüchten oder Eicheln und quadratischen Plättchen zusammengesetzt. Diese Plättchen waren, soweit man erkennen kann, mit eingravierten Quadraten verziert. Dieselbe Diademform finden wir auch auf einer Constantinmünze (1); nur dass bei unserem Kopfe, statt der Bandenden hinten am Kopfe, wieder drei Olivenfrüchte oder Eicheln herabhängen.

Ein weiteres Kennzeichen Constantins des Grossen und seiner unmittelbaren Nachfolger auf den Münzen ist die Bartlosigheit und die Haar-Tracht und-Behandlung. Auch an unserem Kopfe ist bartlos dargestellt. Die Haartracht ist diejenige, die man auf den Münzen wiedergegeben sieht. Die langen Strähnen gehen von dem Scheitel nach allen Seiten, sind in die Stirne hineingekämmt und hier in einem Bogen gleichmässig abgeschnitten. Die etwas kürzeren Nackenhaare sind wieder in Strähnen eingetheilt und in einem nach unten ausladenden Bogen abgeschnitten. Am Kopfe selbst ist das Haar eng anliegend gehalten und erst von dem Diadem weiter nach aussen werden die Strähnen plastischer. Gewöhnlich sind sie zu je zwei en vereinigt und zwischen ihnen liegt je eine flachere Rinne, und diese Doppelsträhnen sind je durch eine tiefere Rille getrennt. Die Strähnenspitzen an der Stirne convergieren zu einer einzigen in der Mitte.

Auf den Münzen Constantins des Grossen wie auch denjenigen seiner Söhne finden wir gewöhnlich eine bald mehr bald weniger gekrümmte Nase. An unserem Kopfe ist die Nase nur in ihrem oberen Theile etwas erhöht; auch ist sie ziemlich schmal mit etwas stärker betonten Nasenflügen. — Dagegen bei den späteren Herrschern, die nach den Söhnen Constantins des Grossen geherrscht haben, ist eine gerade Nase fast ausnahmslos.

Hiermit ist der Kreis der Personen, die in unserem Kopfe dargestellt sein könnten, noch enger gezogen, und uns bleibt nur die Möglichkeit übrig, dass Constantin der Grosse oder einer seiner Söhne dargestellt ist, und jedenfalls spricht das Alter eher für Constantin den Grossen, als gegen ihn.

Vergleichen wir nun noch unseren Kopf mit den Skulpturwerken, die auf Constantin den Grossen bezogen werden, so kommt

(1) Cohen, Tome VII, S. 311, n. 688

zunächst in Betracht der Kopf der lateranischen Statue (1), dem ich unseren Kopf fast als ein Ebenbild zur Seite stellen möchte: derselbe Kopftypus mit den abstehenden Ohren; die Behandlung und Anordnung der Haare über der Stirne, die glatte, unmodellierte Stirn, die ziemlich tiefliegenden Augen mit den plastischen Pupillen, die plastischen, schwach gewölbten Augenbrauen, der geschlossene Mund — all'das ist beiden Köpfen gemeinschaftlich. In einem Punkte aber weicht unser Kopf, und zwar zu seinem Vortheil, wie mir scheint, von dem lateranischen Kopfe ab, indem der Künstler jenes seiner Zeit und dem damaligen Stile treuer blieb; denn wie er die Stirn unmodeliert liess, so machte er auch keine vertiefte Winkel um den Mund herum, sondern löste sie wieder in die Flächen, und nur durch die Flächen erreichte er einen klaren, aber zu gleicher Zeit harten und kalten Ausdruck des Kopfes (2). Die Pupillen sind plastisch, als runde Erhöhungen dargestellt, wie wir sie an dem kapitolinischen Kopfe wieder finden (3). Durch die Anordnung der Haare nähert er sich dem kapitolinischen Kolossalkopf (4), den Bernoulli (5), und neulich auch E. Petersen, auf Constantin den Grossen zurückgeführt hat (6); nur dass er wieder mehr Modellierung an der Stirne, um Augen, Nase und Mund herum aufweist. Die künstlerische Darstellung des Gesichtes und seiner Theile, aus welcher A. Riegl S. 109 folgende Punkte hervorhebt: « klare und harte, möglichst wenig gegliederte Umrisse des massiven Ganzen und der Theile..... », zeigt über den Kopf von Nisch hinaus in noch weiterer Steigerung der Marmorkopf des Louvre (7), an welchem wieder die Stirnhaare und Pupillenbildung unserem Kopfe nicht entsprechen.

(1) Bernoulli, röm. Ikonographie II, 3, Taf. L, S. 217.

(2) Vgl. A. Riegl a. a. o. S. 109 f.

(3) Abgeb. A. Riegl, S. 110, Fig. 36; Helbig, Führer I², S. 316, N. 83.

(4) Helbig, Führer I², N. 551.

(5) Bernoulli a. a. o, II, 3, Taf. LII a. C. S. 220 f.

(6) *Atti dell'Accademia Pontificia Romana, Serie* II, *Tom.* VII 159-182, citiert noch A. Riegl S. 109.

(7) Abgebildet A. Riegl S. 110, Fig. 35; Bernoulli, II, 3, S. 220. — Die Florentiner Büste (Bernoulli II, 3, Taf. LI) könnte man kaum ihrer starken Abweichungen wegen hier unterbringen.

Bernoulli I 3 S. 214 hat sich bemüht nach den Münzen einen Typus Constantins des Grossen aufzustellen und betont dabei, dass « das Kinn voll, in schräger Linie mit dem Hals verbunden, der letztere meist ziemlich gedrungen ist ». Hiermit wie auch mit der Beschreibung des Cedrenus (I, 472. 23 ff), wonach Constantin der Grosse eine etwas gekrümmte Nase, Löwenaugen und eine immer heitere » Miene hatte, stimmt unser Kopf, und namentlich im Profil, vollkommen überein. Doch darf man auch an weitere Umstände erinnern, die für Constantin den Grossen sprechen.

Es wird allseitig beklagt (1) dass so wenige Denkmäler aus der Zeit Constantins des Grossen und seiner Nachfolger bekannt sind; andererseits wieder wird fast alles, was wir kennen, auf constantinische Zeit zurückgeführt. Wenn sich die Sache so verhält, so ist der Umstand nicht ohne Gewicht, dass unser Kopf eben im alten Naissus, dem Geburtsorte Constantins, gefunden wurde. Denn, wen sollten die Bewohner von Naissus um die Zeit Constantins des Grossen und seiner Nachfolger mehr verehrt haben, als eben denjenigen, der in ihrer Stadt geboren wurde? Wenn aber der Kaiser selbst seine eigene Statue errichten liess, wer sollte eben das im alten Naissus eher gethan haben, als Constantin der Grosse? Deshalb halten wir fest, dass der dort gefundene Kopf Constantin den Grossen darstellt. Aus den Gründen, die wir aufgeführt haben, halten wir unseren Kopf nicht nur für das beste aller vorhandenen Skulpturwerke die auf Constantin den Grossen bezogen werden, sondern meinen auch dass er von nun ab in den stilistischen Fragen als sicherster Masstab für die constantinische Zeit gelten wird.

Es bleibt uns noch übrig über die Verwendung des Kopfes im Altertume einige Worte zu sagen.

An der linken Seite des Halses befindet sich eine etwa 1 cm. hohe zapfenförmige Erhöhung und gleich neben ihr die Spuren von einstiger Bleilötung. Ebensolche Bleilötungspur befindet sich auch vorne in der Halsgrube. Der untere Halsrand ist überall glatt und bewahrt seine ursprüngliche Form, ohne dass man irgendwo einen Bruch vermuthen könnte. Demnach würde der Kopf besonders gegossen und in eine Statue eingelassen gewesen sein.

(1) Bernoulli, II, 3, S. 219; A. Riegl, S. 50.

Der untere Theil des Halses war genau dem Rand der Statue angepasst, weshalb auch der linke Halsabschnitt so hoch gebogen erscheint (1). Aon dieser linken Seite war, wie die Bleilötungspur zeigt, von dem Halse sehr wenig sichtbar. Es ist also möglich, dass ein Paludamentum oder Mantel über die linke Schulter geworfen war.

Belgrad.

Dr. Miloje M. Vassits.

(1) Vgl. Bernoulli, II, 3, S. 215 über die in Constantin den Grossen umgewandelte Statue des Sonnengottes.

EROS UND PSYCHE ODER NIKE

Die Geschichte welche uns Apuleius, und nur er, von Cupido und Psyche erzählt, hat mit diesen beiden von Haus aus bekanntlich nichts zu thun. Man nennt die Geschichte mit J. Grimm ein Märchen und hat dazu viele Parallelen aus skandinavischen, deutschen, böhmischen, griechischen u. s. w. Märchen gesammelt (1). Danach hat man, was wohl eigentlich das Erste hätte sein sollen, sich auch eines griechischen Mythos erinnert, von Zeus und Semele, der mit der Fabel des Apuleius bedeutende Aehnlichkeit hat. Aber es giebt mehr als einen von der griechischen Tragödie behandelten Mythos, wie z. B. den von Andromeda (2), oder von Phaedra, der dem Apuleius wesentliche Züge zu seiner Geschichte geliefert hat, von den vielen einzelnen Einflechtungen ganz abgesehen (3). Nur freilich von Eros und gar von Psyche gab es solche Dichtung nicht. Wie kam denn aber Apuleius auf den Einfall, den Hauptpersonen seiner Geschichte diese Namen zu geben? Das ist

(1) Friedländer, Darstell. I^{6} 522. Weinholds Parallelen in Zschr. für Volksk. 1893. S. 195 kenne ich nur durch Gruppe in Bursian's J. B. CII 234.

(2) Wie Euripideisch klingt auch der Ausspruch der Schwestern *nec sunt enim beati, quorum divitias nemo novit* bei Apuleius *Metam.* V 10.

(3) Wie z. B. den Oknos in der Unterwelt, s. Furtwängler Arch. Anz. 1890 S. 24; Pandoras Büchse oder der Kekropiden Kästchen, des Erichthonios verborgene Schlangengestalt und das Herabstürzen der zwei ungetreuen Schwestern, die Unzugänglichkeit des Styxwassers u. s. w. Abgeleitetes zum Ursprünglichen machend, hat Zinzow, 'Psyche und Eros' Halle 1881, seinen Psychemythus construiert.

doch nur dann begreiflich, wenn zur Zeit des Apuleius, also um die Mitte des 2. Jhdts n. C. Cupido und Psyche allbekannte Gestalten waren, und auch ihr Verhalten zu einander gewisse Uebereinstimmung mit den Hauptmotiven oder Situationen des Märchens aufwies. Ersteres bedarf keines Nachweises, und Letzteres ist leicht darzuthun (1). Die Angelpunkte der Erzählung sind, wie bekannt, die Liebe des Cupido zur Psyche und der Beiden erste aber unzulängliche Verbindung hier unten, sodann die Trennung, endlich ihre Wiedervereinigung für immer im Himmel. Dem entsprechen nun gewisse Darstellungen, die zwar nicht in Wort und Dichtung, aber von bildender Kunst ausgeprägt worden sind: Eros einsam, trauernd und Eros mit Psyche in seligem, innigstem Verein, beides ohne Zweifel vor Apuleius Zeiten fertige und allgemein bekannte Bilder. Ja auch noch eine dritte Classe von Darstellungen dürfen wir nennen: die Qualen und Peinigungen Psyches, trotz des offenbaren Unterschiedes, dass in den Bildwerken Psyche durch Eros selbst gepeinigt wird, während sie in der Erzählung um Cupidos willen, aber durch Venus die Qualen erleidet. Die Qualen stellen sich ja aber doch hier wie dort von selbst in Gegensatz zu dem vollendeten Glück der Umarmung. Späteren Zurückverweisens halber seien die Bilder der Verbundenen A, der getrennte Eros B, die gequälte Psyche als Gruppe C bezeichnet.

Wollen wir von Apuleius aufwärts zu dem Ursprung der Vorstellung von Eros und Psyche vordringen, so müssen wir von diesen Hauptdarstellungen ausgehn, ohne uns durch einzelne absonderliche Varianten derselben beirren zu lassen. Selbst eines der Hauptbilder, nämlich B, den einsam trauernden Eros können wir bei Seite lassen, weil ihm doch nicht auzusehen ist, um wen er trauert. Ja eigentlich ist es gar nicht ein trauernder, sondern ein schlafender Eros, drum einmal als *Somnus* bezeichnet, und ursprünglich wohl vielmehr ein in sich selbst versenkter, oder von sich selbst d. h. von Liebessehnsucht erfüllter Eros, wie ihn der

(1) Jahn. Arch. Beitr. S. 127 findet gemeinsam ‘ nur die allgemeine Idee von einem Verhältniss zwischen Eros in Glück und Qual ’. Doch wohl etwas zu wenig. Stephani *C. R.* 1877. S. 82. Friedländer a. O. S. 535 urtheilen ungefähr so wie Jahn.

bekannte Neapeler Typus darstellt. Dass er auf Praxiteles zurückgeht ist möglich: die Worte des so vielbesprochenen Epigramms

οὐκέτ' ὀιστεύων ἀλλ' ἀτενιζόμενος

passen in der That auf ihn, und für Praxiteles ist diese Bildung des seiner selbst vollen Gottes ja vorzüglich geeignet. Eros hat die Linke auf den zur Seite gestellten Bogen gelegt, die Rechte hielt eine kurze Fackel nach unten gekehrt (1), also die zwei später populärsten Attribute, beide augenblicklich ruhend, um das innerliche Walten des ἔρως hervortreten zu lassen. Die umgekehrte Fackel ist ja nicht nothwendig immer als ausgelöschte oder auszulöschende zu verstehen: sie kann am Boden auch geschürt, und namentlich auf dem Altar, wie hier, neu entzündet werden, wenn sie nicht daselbst erst den Brand entzündet.

Es ist noch nicht in geschlossenem Zusammenhang dargelegt worden, wie dann weiter aus dem liebessehnenden Eros allmählich der 'Todesgenius' geworden ist, der mit einer Achsel sich auf die umgekehrte Fackel lehnend, mit gekreuzten Beinen dasteht, die eine Hand unter das müde Haupt auf die Schulter gelegt, die andre mit dem Kranz neben der Fackel hängend. Unter die bacchantischen Schwärmer gemischt, welche um Grabmäler ihre Feste feiern, auf apulischen Vasen, ist Eros immer noch Eros, von den Bacchanten verschieden, selbst wo er einsam, wie zum Opfer, mit einer Schale an einer Stele steht (2). Jener stehend eingeschlafene Eros ist dagegen augenscheinlich selbst einer aus dem Schwarm, wie der Komos in Philostrats Im. I, 1, ein zurückgebliebener, von den Kameraden verlassener, aus jener Schaar von Kleinen, die das Leben der Erwachsenen parodiert. Hier ist Eros nicht Liebesgott;

(1) Der Pfeil in der Rechten ist nirgends überliefert (s. Furtwängler M. W. S. 540 ff.), der Bogen öfter, die Fackel zweimal: an der Replik des Conservatorenpalastes (ein Stück) und an den freieren Verkleinerung des Vatikan, Gall. d. candel. n. 203.

(2) Patroni, *La ceramica* Fig. 115. Er ist von mir in diesen Mittheil. 1900 S. 57, 1 ein Vorläufer des Sarkophaggenius genannt. Die daselbst S. 56 theilweise gebilligte Ansicht Patronis war indes schon von Furtwängler, Eros in d. Vasenmalerei S. 60 ff. vorgetragen. Eben daselbst ist auch der Abstand des Eros auf apulischen Vasen von demjenigen der in Wandgemälden, auf Gemmen und Sarkophagen mit Psyche sein Wesen treibt, klargestellt. Vgl. Roschers Lex. I Sp. 1369, wo die hier im Text erwähnten Typen zusammengestellt sind.

nur das Gegenbild erwachsener Bacchanten sind diese bacchischen Eroten, die den neuaufgenommenen Gefährten, einen verkleinerten Herakles, taumelnd in ihrer Mitte geleiten, wenn er nicht umgefallen, wiederum einsam, daliegt und schläft. Es ist die ‘ Welt im Kleinen ’ von der weiterhin noch die Rede sein wird, und in der Psyche die Gefährtin des Eros geworden. Dass auf sie auch der im Stehen schlafende Eros zu beziehen ist, beweist die von C. A. Hutton im *Journ. of hell. Stud.* 1895 XV Taf. IV 1 abgebildete und S. 132 besprochene Terracotta von Myrina: Eros mit gekreuzten Beinen stehend, die Rechte zur Schulter hebend. Statt auf die Fackel, scheint er sich auf einen Pfeiler zu stützen, und über die Flamme eines kleinen Altars hält er den Schmetterling in der gesenkten Linken, während die Rechte nicht den Kopf stützt sondern dem Auge wehrt zu sehen was die Linke thut (1). Man kann kaum umhin diesen Eros aus dem schlafenden abgeleitet zu denken. Als *Somnus* ist dieser für Flavierzeit durch den Albanischen Grabstein (Zoega *B. R.* I 63) gesichert, also jedenfalls älter als Apuleius.

Fassen wir vielmehr die Darstellungen von Eros und Psyche ins Auge, so ist, wie die weitere Auseinandersetzung rechtfertigen wird, grade nicht von den liebend vereinigten, die man als die von Eros beseligte Psyche zu verstehen pflegt, auszugehen, sondern von der durch Eros gepeinigten Psyche. Denn hier liegt der allegorische Ursprung der ganzen Vorstellung deutlich vor Augen, und hier stellt sich zu den Bildern, den in Stein geschnittenen und in Thon geformten oder mit Farbe gemalten und in Metall gegrabenen, auch geschriebenes Dichterwort, die älteste litterarische Bezeugung der individuell gefassten Psyche in ihrem Verkehr mit Eros.

Der Doppelsinn des Wortes ψυχή: Seele und Schmetterling oder Falter (2) gab der bildenden Kunst die Allegorie an die Hand

(1) So in dem Goldplättchen, *Ant. du Bosph. Cimm.* LXII a. Vgl. ebda T. LX a die Terracotta: Eros steht mit gekreuzten Beinen; die umgekehrte Fackel ist unter die Achsel gestemmt, aber beide Hände greifen nach dem Kopf: ich denke um dem Kranz abzunehmen, den der trauernde in der gesenkten Hand zu halten pflegt. Die Herausgeberin der Myrina Terracotta erinnert an die vatikanische Basis und den Chigischen Krater (Denkm. a. K. II 671 und 670, wo Eros abgewandt die Psyche brennt.

(2) Die Falter scheinen, wo etwas grösser gebildet, mehr Nacht- als Tagfaltern ähnlich. Man könnte also meinen, dass man diese gewählt habe, weil

und, je nach dem Charakter der Darstellung, wählte die Kunst entweder den Falter schlechtweg oder ein Mädchen mit Schmetterlingsflügeln (1). Für den andern Theil, Eros, sind nun aber zwei Dinge vor allem in jenen Darstellungen zu bemerken: erstens dass er zwar oft nur in der Einzahl dargestellt ist, nicht selten aber auch in beliebiger Mehrzahl; zweitens dass dieser eine oder vervielfältigte Eros der Regel nach von kindlicher Bildung ist. Dem Falter gegenüber kommt das vielleicht nicht so zum Bewusstsein; um so mehr gegenüber dem Mädchen mit Falterflügeln (2). Denn diese ist ebenso regelmässig von grösserer Bildung, nicht Kind sondern ein Mädchen im Alter der ersten Liebe. Dies ist leicht begreiflich, man mag es selbstverständlich nennen. Ebenso selbstverständlich ist dann aber auch das andre, dass Eros in diesen Darstellungen nicht der Liebhaber der Seele ist, nicht derselbe den wir in der andern Bildergruppe mit ' Psyche ' in zärtlicher Umarmung verbunden finden. Er tritt ja auch nicht liebend, werbend, beglückend auf, sondern müht sich die Psyche zu fangen zu fesseln, zu sengen mit Feuer der Fackel oder des Altars: nein, wie sie die Seele, so ist er die Verkörperung der Liebesschmerzen und Leidenschaft, griechisch ἔρως in der Einheit wie ἔρωτες in der Mehrheit genannt, die Liebe nicht der Liebende oder Geliebte.

Als Beispiele dieses, aus den früheren Sammlungen (3) von Eros- u. Psychebildern leicht zu vergegenwärtigenden Sachverhalts mögen wenige genügen. Seite 57 zeigt den Abdruck einer Glaspaste, welche mir im J. 1860 in Rom geschenkt wurde, und die, wie man mir sagte, auf dem Capitol, im Garten des deutschen Krankenhauses gefunden war (4). Ein erwachsenes Mädchen, nur un-

---

die körperlose Seele nächtens freier in ihrer Bewegung geglaubt wurde. Vgl. Rohde, Psyche S. 6.

(1) Dies nennt Stephani S. 79, 140, 156 seltsamerweise die Anthropomorphisierung des Schmetterlings.

(2) Jahn Arch. Beitr. S. 182 und 188 macht gelegentlich auf die zwei Punkte aufmerksam. Ebenso Stephani S. 157, 201.

(3) Dafür verweise ich nicht auf die schönen Aufsätze von Jahn, Arch. Beitr. S. 121 und Leipz. Berichte 1851, S. 153, auch nicht auf Collignons *Essai*, sondern, schon weil später, auf Stephani zu *Compte-rendu* 1877, ausgezeichnet, wie immer, durch die Sammlung kritisch gesichteten und äusserlich registrierten Materials.

(4) Vorgezeigt schon damals in einer Institutssitzung. S. *Bull.* 1861.

terwärts von Gewand umhüllt, sitzt auf der Erde, stark vorgeneigt, weil ihr offenbar die Hände rückwärts zusammen und an eine nicht dargestellte aber hinzuzudenkende Säule oder dergleichen festgebunden sind. Gewiss war die Bemerkung eines befreundeten Künstlers richtig, dass die auf den ersten Blick etwas steif erscheinenden Arme des Mädchens eben deshalb so hoch gehoben und so grad gehalten seien, damit Arme, Kopf und Flügel zusammen die Gestalt eines Schmetterlings bekämen. Dem so willenlos ihm hingegebenen Mädchen hält nun ein kleiner nackter Eros die brennende Fackel unter den Busen an das Herz; und zwar thut er das, im Ganzen abgewandt von ihr stehend, nur mit halber Wendung des Oberkörpers hin zu ihr. Kaum wird man fehlgehen, wenn man darin geheuchelte oder wirkliche Gleichgültigkeit der geliebten Person gegen die liebende Seele angedeutet findet. Eros selbst wird damit nicht zum Liebhaber. Das zu denken wehrt ja eben seine Kleinheit und der andre Umstand, dass in einem schon früher damit verglichenen Wandgemälde (1) statt des einen Erosknaben, ihrer drei sich zur Peinigung des wiederum gefesselt sitzenden Mädchens verbündet haben.

Als zweites Beispiel sei ein andres Wandgemälde angeführt, aus der kürzlich erst entdeckten Villa von Boscoreale, nicht blos weil es neu ist, sondern auch weil in zweifacher Hinsicht grade in dem hier dargelegten Zusammenhang belangvoll. Da nämlich die Villa im ‘ zweiten ’ Stile ausgemalt ist und zwar mit starken Anklängen an den ersten, so dürften diese Bilder wohl bis an die Mitte des letzten vorchristlichen Jhdts oder sogar höher hinauf datiert werden. Sodann aber gibt es wenig antike Bilder die so wie dieses uns verstehen lassen, dass Apuleius durch vorhandene Eros-Psychebilder bestimmt wurde den Hauptpersonen seines Märchens diese Namen zu geben. An der Mittelwand des grossen Tricliniums (2) nämlich war in der mittelsten Pilasterweite Aphrodite lebensgross gemalt, in ihren Armen einen kleinen Eros haltend,

---

S. 68. Sonst. s. Stephani S. 101 ff. Von geschnittenen Steinen vergleiche man z. B. Furtwängler Gemmen Taf. 37, 18; 42, 36; 57, 12-16, wo Psyche grösser, gegen 35, 9, wo sie Eros gleich erscheint; ebenso Jahn Leipz. S-B. 1857 Taf. VI 2. 3. 4. 9 gegen 11.

(1) Helbig Wandgem. 854. Denkm. a. K. II 691.

(2) S. Barnabei, *la Villa pompeiana di P. Fannio Sinistore* p. 53.

der einen Pfeil zückte; im Hintergrund, kleiner, zwei Eroten um eine angebundene Psyche beschäftigt, und hier wieder Psyche erwachsener als die *putti* (1).

In dem ersten, vielleicht auch im zweiten der angeführten Wandgemälde sieht Nemesis dem grausamen Spiel der Flügelknaben zu. Das deutet schon die Vergeltung an, die an Eros von Psyche, sei es in Schmetterlings-, sei es in Mädchengestalt geübt werden wird. Wieder sind es namentlich geschnittene Steine, die nun Eros gefangen in der Fussangel, gefesselt und selbst mit der eigenen Fackel bedroht zeigen. Unerwiderte, oder treulose Liebe, von deren Bestrafung uns so manche Geschichten von schönen Knaben und Mädchen erzählen, erbittert endlich selbst die liebende Seele, die nun zur Vergeltung schreitet und Eros mit seinen eigenen Waffen bekämpft (2). Eros aber ist auch hier wieder nicht der Geliebte der Psyche, sondern ihre Liebe. Denn auch hier ist zwar begreiflicherweise nicht die Mehrzahl der Eroten, wohl aber ihre kleinere Bildung, der Psyche gegenüber, beibehalten. Ja in dem umfänglichsten Denkmal, dem Pighischen Sarkophag (3), ist ausser der erwachsenenen Bildung Psyches auch die Mehrzahl der kindlichen Eroten reichlich vorhanden; aber nur einer natürlich der bestrafte.

In allen diesen Bildern ist, wie schon gesagt, die Allegorie völlig klar und verständlich; sie braucht nicht anderswoher abgeleitet zu werden, bedarf keiner Voraussetzung. Vorbereitet war sie längst durch die dualistische Auffassung der menschlichen Natur. Nicht der Körper sondern die Seele erschien solcher Auffassung als

(1) Wie nahe liegt ein solches Bild der von Apuleius geschilderten Scene, wo Venus ihren Sohn bittet, Psyche mit Liebe zu einem Unwürdigen zu erfüllen, Metam. IV 30. Man vergleiche aber den griechischen Sarkophag mit der Geschichte des Hippolytos, *Bull. corr. hellén.* XIII, Taf. V, wo Eros auf Aphrodites Geheiss auf Phaidra schiesst.

(2) Vgl. Wolters'Abweisung von Stephani's kurzsichtiger Auffassung, Arch. Zeit. 1884 S. 18. Dass diese Darstellung ebenso ursprünglich wie jene ersteren seien, soll freilich damit nicht behauptet werden; ebenso wenig geleugnet werden, dass Psyche hier nicht manchmal an die Stelle von Aphrodite getreten sei, die ja auch bie Apuleius, bei Moschus, in Wandgemälden Eros bedroht oder straft.

(3) Vgl. Jahn, Leipz. Berichte 1851 Taf. V Denkm. a. K. II. 694 und gegen Stephani Wolters a. O. S. 19.

die liebend empfindende, und wenn die Philosophie, namentlich die Platonische, an der Entwickelung der Eros-Psyche-Idee einen Antheil gehabt hat, so ist es hauptsächlich die schärfere Ausprägung jenes Dualismus und damit die grössere Selbständigkeit und höhere Bedeutung der Seele, nicht das Liebesverhältniss des Eros zur Psyche, wie wir weiter noch sehen werden. Vorbereitet war die Allegorie ferner durch Bilder und Symbole, welche die Dichtung nothwendig früher als die Bildkunst angewandt hat, um die Wirkungen des Eros anschaulich zu machen. Denn ein nur genanntes ‘ Geschoss ’ des Eros ist noch immer vom wirklichen verschieden, indem es sein wahres Wesen unter dem erborgten Namen nur halb verbirgt; gemalt dagegen, sind Pfeil und Bogen in Eros ’ Hand nicht zu unterscheiden von denen eines beliebigen Schützen. Aber wie in so vielen anderen Fällen folgte der Dichtung auch hier die bildende Kunst; und ehe Eros die Psyche mit Pfeilen schiesst oder mit Feuer brennt oder in Fallen fängt, hatten Dichter von Eros ‘ Geschossen ’ ja von seinem oder Aphrodites Bogen, von dem Glühen, das er verursacht, von seinem Stachel und von den Netzen der Aphrodite, in die er hineintreibt, gesprochen (1). Früher war von den minder mannigfaltigen Waffen des Eros kaum wirklich Gebrauch gemacht — vielleicht auch um sie doch von den gewöhnlichen gleichen Aussehns zu unterscheiden. — und die, welche seine Macht erfahrend bildlich dargestellt wurden, waren die Menschen selbst, Helden des Mythos oder Männer und Frauen des täglichen Lebens.

Jetzt aber dringt die Kunst in das Innere des Menschen ein oder vielmehr sie zieht es hervor; nicht das äussere Erlebniss, das Thun und Leiden der Liebenden allein bemüht sie sich darzustellen, auch die Seele selbst, die von der Liebe, dem Eros oder den ἔρωτες heimgesucht wird, stellt sie vor Augen. Ob auch dafür die Dichtung ihr Wegweiserin war? Das Wort gewiss, weil man

(1) Vgl. Stephani o. O. S. 108 ff. Bei Dichtern das βέλος schon Aesch. Prom. 649; Brand Jbycus fr. 1, weil verglichen mit dem ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων .... βορέας und Eurip. Hipp. 530 : sein βέλος nicht geringer als ἄστρων wegen des Glanzes und πυρός wegen der Gluth. Vgl. Plato unten S. 77, 2; κέντροις ἔρωτος ist Phaidra ἐκπεπληγμένη Eur. Hipp. 38, und 1303; ἐς δίκτυα Κύπριδός με βάλλει sagt Ibycus fr. 2. S. Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei S. 6 ff.

ohne den Doppelsinn des Wortes ψυχή kaum auf den Einfall gekommen wäre, der Psyche diese Gestalt zu geben. Die Dichtung aber spricht, soweit wir sehen, von der Psyche und ihren Leiden durch Eros erst ein bis zwei Jahrhunderte nachdem Eros den Schmetterling haschend in feinster Kleinkunst dargestellt war (1).

Und auch in den viel besprochenen Epigrammen des Meleagros (2) ist die Schmetterlingsgestalt der Seele nirgends ausdrücklich ausgesprochen: dass jedoch der Dichter die nachdrücklich als selbständiges Wesen angeredete Psyche als Falter denken konnte ist wegen des geläufigen Doppelsinnes von ψυχή ohne weiteres zuzugeben, und dass er es wirklich gethan, kann wegen der Uebereinstimmung mit bekannten Bildern nicht füglich geleugnet werden: die Übereinstimmung ist hier derartig dass das Dichterwort nicht vorbildlich sondern nur auf vorhandene Darstellungen sich beziehend verstanden werden kann (3)

Die spätere sepulcrale Verwendung dieser Darstellungen oder eines Theiles derselben kann erst nach der andern Gruppe von Psychebildern, welche die Liebenden in glücklichem Verein zeigen, besprochen werden, und zu diesen finden wir den Uebergang am besten von den pompejanischen Wandgemälden aus, weil diese nach Art, Zeit und Ort den angeführten Beispielen der ersten Gruppe am nächsten stehen.

Es sind die nicht seltenen Bilder vierten Stiles, in welchen ein Eros mit einer Psyche oder mehrere Eroten mit mehreren Psychen verbunden sind, sei es phantastisch schwebend wie Bacchanten

(1) An einem Ohrgehänge, *Ant. du Bosph. Cimm.*, Taf. VII, 8, und einem Sardonyx, *Compte-rendu* von Stephani 1880, T. III, 9. Nach diesen Beispielen war wohl auch der Knabe im Conservatorenpalast, Helbig, Führer I, 604 zu ergänzen, den E. Caetani-Lovatelli (*Ant. mon. illustr.* T. XIV S. 167) und Helbig als mit Nüssen spielend verstehen, wie die Ergänzer des r. Armes.

(2) Anthol. Pal. V, 57, 179, XII. 80. 132, abgedruckt auch hinter Jahn-Michaelis, *Apulei Psyche et Cupido* 4 S. 79.

(3) Vgl. Jahn, Berichte d. sächs Ges. d. Wiss. 1851, S. 156. Furtwängler S. Sab. T. CXXXV. Wolters a. a. O. S. 4. stellt das unbillige Verlangen, dass das Epigramm die Vorstellung der Seele, sei es als Schmetterling, sei es als Mädchen, klar ausspräche ', da doch grade die Formenunbestimmtheit des Wortes, gegenüber dem Bilde, seine Eigenheit, gelegentlich sein Nachtheil, aber auch wieder sein Vorzug sein kann.

— so meist Einzelpaare — sei es in realistischeren Darstellungen, wo diese geflügelten Kinder wie erwachsene Menschen mit einander sind und sich benehmen, die Psychen als die Frauen, die Eroten als die Männer, und wo nur das fehlt dass ihnen auch noch wieder Kinder beigegeben wären (1). Es sind die Darstellungen die Jahn parodistich nannte, und für die es schwer sein möchte, einen ebenso kurzen Namen zu finden, der besser wäre (2).

Durch das hübsche und so hübsch wieder hergerichtete Haus der Vettier in Pompeji sind diese anmuthigen Bilder einer Welt im Kleinen allbekannt geworden; unbekannt waren sie aber auch vorher schon nicht, die Eroten und Psychen, vereint bei Blumenlesen, Kränzewinden und Verkauf der Kränze, bei Bereitung und Verkauf von Wein und Oel, bei Tuchwalken und Goldschmiedearbeit, als Bauern und Handwerker, als Meister und Gesellen, als Verkäufer und Käuferin, Herrin und Dienerin, vereint auch bei Cultus und Opfer verschiedener Götter insbesondere des Bacchus, bei fröhlichem Gelage, bei Sang und Tanz (3).

Woher diese menschengleiche Gemeinschaft von Eros und Psyche? Aus der vorher besprochenen Gruppe von Darstellungen der von Eros heimgesuchten Psyche kann diese zweite unmittelbar unmöglich abgeleitet werden. Dort nur Kampf und Qual, Peinigung von der einen Seite, Vergeltung von der andern; hier eitel Friede und Frohsinn durch keinen Missklang gestört. Nichts hier was an die Allegorie, an die wahre Bedeutung der Psyche erinnerte, auch Eros nicht mehr Eros. Die Falterflügel haben ihre Bedeutung verloren; Psyche erscheint auch mit Vogelflügeln, Eros auch mit denen der Falters. Der dort regelmässige Grössenunterschied der menschlich gestalteten Psyche und ihrer Peiniger ist hier von vorn herein unmöglich. Die Zahl der Eroten ist allerdings oft grösser als die der Psychen, aber nur so wie die der Männer in gleichen

(1) Das hat man sicherlich nicht zu denken, wenn einzelne Psychen etwas kindlicher als andre erscheinen, wie das auch sonst der Fall ist. Vgl. Mau, Pompeji in Leben und Kunst S. 329.

(2) Vgl. Wolters, Arch. Zeit. 1889 S. 9, 15.

(3) Vgl. Helbig, Wandgemälde n. 632 ff. 757 ff. Sogliano, *Supplementario* S. 53, 61, 67. Birt (s. S. 73, 4) S. 25 macht gut auf die Neigung aller Kinder (er konnte auch auf Herod. I 114 verweisen) die Erwachsenen zu copieren aufmerksam. Vgl. auch Philostr. *imag.* II 17 fin.

Scenen der Wirklichkeit. Auch in älteren Bildwerken findet diese Gemeinschaft von Amoren und Psychen nicht unmittelbare Anknüpfung (1); wohl aber die ganz ähnlichen Darstellungen von Eroten ohne Psychen. Sehen wir diese mit Bogen und Köcher nicht blos, sondern auch mit Schild und Speer, oder die Leyer spielend, Flöte blasend oder das Tympanon schlagend, Fackel oder Thyrsus schwingend oder andres Kultgeräth tragend, auch Fruchtkorb oder Füllhorn; sehen wir sie zum Angeln gehn oder mit Thieren spielen, Löwen bändigen, von Schwänen, Böcken, Widdern oder andren Thieren ihren Wagen ziehen lassend, so ist hier ohne Weiteres der Zusammenhang mit dem alten, echten Eros und den Symbolen seines Wirkens klar; nicht minder aber andrerseits, dass jene Eroten nur der Lebens- oder Spielgefährtin bedurften, damit die Welt im Kleinen vollständig würde. Woher und wie bekam also Eros diese Lebensgefährtin? Vielleicht könnte man meinen, dass jene Vervollständigung sich von selbst gemacht und eingefunden habe; dass nachdem Eros so zu sagen Mensch, ein Mann oder Jüngling im Kleinen geworden, die Frau ihm einfach durch Weiterführung der Gleichung mit dem Leben geworden sei.

Da ist ja nun aber die weltbekannte Gruppe von Eros und Psyche, von der rund ein Dutzend mehr oder minder getreue Copien in Marmor, andre in Terracotta, ausserdem aber zahlreiche Nachbildungen in Marmor- und Thonrelief, auch andrer Art auf uns gekommen sind. Ist diese grosse Wirkung ein sprechender Beweis von der hervorragenden Bedeutung des Originales, so ist doch zunächst zweierlei zu fragen, erstens: stellt denn die Gruppe wirklich Eros und Psyche dar? zweitens: ist die Gruppe älter als das Jahr 50 n. C., d. h. als der vierte Stil pompejanischer Wandmalerei?

Auf die erste Frage sei zuerst geantwortet. Allerdings ist schon starkes Bedenken geäussert worden (2), dass das von Eros geküsste Mädchen ursprünglich nicht als Psyche gedacht sein möge, und die Berechtigung dieses Zweifels wird sich im weiteren Verlaufe unserer Betrachtung noch klarer herausstellen. Dass das Mädchen aber in späteren Zeiten allgemein als Psyche gegolten hat, das wird

(1) Vgl. Furtwängler, Eros in d. Vas. S. 81 f.
(2) Von Wolters, Arch. Zeit. 1884 S. 3 f.

durch die sepulcrale Verwendung der Gruppe völlig gewiss. Dass dasselbe auch eine Voraussetzung von Apuleius' Märchen, d. h. der Benennung der Hauptfiguren sei will ich nicht geltend machen. Wenn nun aber feststeht, dass das Original der capitolinischen Gruppe später allgemein als Eros und Psyche galt, und wenn ferner zur Zeit des vierten pompejanischen Stiles es ganz gewöhnlich war, dem Eros oder den Eroten gleichartige Gefährtinnen oder Genossinnen zu geben, die, weil der Regel nach, wenn auch nicht immer, mit Schmetterlingsflügeln versehen, nur als Psychen verstanden, oder Psychen genannt sein können, so kann man doch nicht gut umhin anzunehmen, dass zur selbigen Zeit auch schon die capitolinische Gruppe Eros und Psyche hiess, welches auch immer der frühere Name des Mädchens gewesen sein mag.

Dann aber ergiebt sich von selbst auch der weitere Schluss, dass eben diese so bekannte und beliebte Gruppe Veranlassung gegeben habe, dem bis dahin isoliert sein Wesen schon nicht mehr blos nach alter Weise treibenden Eros eine Gefährtin zu geben, und es mag vermuthet werden, dass dies zuerst geschehen sei bei dem Bacchanten Eros. Nun erhebt sich freilich sogleich die neue Frage, wie man denn dazu gekommen sei, dem in jener Gruppe mit Eros verbundenen Mädchen den Namen Psyche zu geben, wenn es doch ursprünglich einen andern hatte. Auf diese Frage kann folgerichtig die Antwort erst gesucht werden, wenn der ursprüngliche Name des Mädchens ermittelt sein wird.

Doch zuerst ist noch der Behauptung zu begegnen, dass das Original der capitolinischen Gruppe zur Zeit des vierten pompejanischen Stiles noch gar nicht existiert habe. Diese Behauptung, welche der ziemlich allgemein verbreiteten Ansicht vom alexandrinischen Ursprung der Gruppe sich schroff gegenüberstellte, gründet sich (1) nur darauf, dass Eros und Psyche in jenen Wandgemälden mehrmals sich küssend oder mit einander kosend dargestellt sind, aber dann nicht im Schema der Statuengruppe (2).

(1) Abgesehn von dem Dogma (Stephani *C.-R.* 1877 S. 79 und 176), dass die Vorstellung von einem mit Schmetterlingsflügeln versehenen Mädchen, als einem Bild der menschlichen Seele, nicht vor dem letzten Jhdt. v. C. entstanden sein könnte, ein Dogma das auf die Gruppe A keine Anwendung findet, weil Psyche darin ursprünglich Vogelflügel hatte.

(2) Stephani *C.-R.* 1877 S. 177 spricht sogar nur von einem Wandge-

Eine seltsame Vorstellung von dem geringen Maasse von Freiheit oder künstlerischem Vermögen, das den gewandten Decorationsmalern zugetraut wird! Oder, wenn man will, auch von dem Stillstand, welcher zwischen der plastischen Schöpfung und den pompejanischen Malereien stattgefunden haben müsste, falls in diesen zum ersten Male wieder das Thema von Eros und seiner Geliebten behandelt worden wäre. Nun braucht man aber nur jene Situationen, wo Eros mit Psyche in zärtlichem Verein dargestellt sind, sitzend oder gelagert beim Festmahl, anzusehn, um zu erkennen dass hier das capitolinische Schema ebenso unangebracht wäre, wie für eine plastische Gruppe die von den Malern vorgezogenen Compositionen. Ausserdem aber giebt es im Britischen Museum ein Stück Wandgemälde, signiert ‘ Herculaneum ’, wo Eros und Psyche, sie mit Schmetterlings-, er mit Vogelflügeln, einander zugekehrt stehen und sich umarmen und wie es scheint küssen, weit leidenschaftlicher als in dem capitolinischen Typus; aber schwerlich von der Statuengruppe ganz unabhängig.

Wir kommen nunmehr zu der Statuengruppe, welche durch Vergleichung der pompejanischen Wandgemälde vielmehr grade älter als diese sich herausstellt. Das wird durch die Marmorcopien, von denen keine auch nur dem ersten Jhdt. n. C. anzugehören scheint, natürlich nicht bestätigt; eher durch eine Anzahl von Terracottastatuetten die namentlich in Südrussland und Kleinasien gefunden sind, und deren einige dem zweiten Jhdt. v. C. zugeschrieben werden. So weit ich sie aus Abbildungen kenne, sind alle, mit Ausnahme von einer oder zweien, die von einer noch älteren Composition abhängen, aus dem capitolinischen Typus abgeleitet ([1]),

---

mälde, wo E. und Ps. ‘ zwar einander küssend, aber nach einem aus dem vierten Jhdt. v. C. stammenden ... Schema dargestellt ’ seien, und meint ‘ wäre also das fragliche Original schon eine längere Reihe von Jahren... berühmt und bewundert gewesen, so würde gar nicht abzusehen sein, warum die in jenen Städten thätigen Künstler diese Composition so vollständig (!) unbeachtet gelassen und das ununterbrochene Nachbilden derselben erst späteren Künstlern überlassen hätten ’. Die Erklärung giebt sich, soweit nicht im Text gegeben, von selbst.

([1]) So **a** die Sabouroffsche, aus Ephesos, Furtwängler, S. Sab. CXXXV, dessen Meinung, die Terracotta stelle eine ältere Phase der Entwickelung dieses Typus dar, von Wolters mit Recht abgewiesen worden ist a. O. S. 13; **b** aus Südrussland bei Stephani *C. R.* 1877 S. 5; **c** ein andres Exemplar ebda S. 167,

für dessen vorrömische Entstehung wohl auch das ins Gewicht fällt, dass, während die Marmorcopien oder Nachbildungen römischer Herkunft zu sein scheinen, die Terracotten die Bekanntschaft des

Fig. 1.

Originals im Orient bezeugen. Die Gruppe selbst wird sich dann wieder von älteren Schöpfungen abhängig erweisen.

---

d ein drittes *Ant. du Bosph. Cimm. pl.* 64, 4. Weiter ab stehn **e** Froehner *terres-cuites d'Asie min.* 21 = *Rev. arch.* 1878 T. 19; **f** ebda 62; **g** ebda S. 54. Sicher auf einen andern Typus geht **h** Froehner *Musées de France* 32, 3 aus Tarsos zurück. S. unten S. 74, 3.

Ein Knabe und ein Mädchen, gleich von Grösse aber ungleich entwickelt, umschlingen sich zärtlich mit den Armen, um sich zu küssen. Echt griechisch ist aber die Wahl des Moments: nicht der

Fig. 2.

Kuss selbst ist dargestellt sondern der ihn vorwegnehmende Blick auf die Geliebte. Der Knabe ist von ausgesprochen knabenhafter Bildung in den breiten Hüften (gegenüber den schmalen Schultern) den weichen Formen des Leibes, ganz besonders aber des Kopfes, mit Locken und Scheitelflechte (1). Das Mädchen dagegen zeigt

(1) Der Kopf steht dem Bogenspanner ziemlich nahe.

namentlich in der Hüftengegend reiferes Alter (1); die Brust entzieht sich dem Blicke des Beschauers. Nicht genügend gewürdigt, scheint bisher der feine Gegensatz des kecken, die Situation beherrschenden Knaben und des hingebenden, halb verschämten Mädchens. Jeder von beiden sucht mit einer Hand den Kopf des andern sich nahezubringen; aber während sie den Kopf vom Beschauer weg zur Seite lehnt, wie wenn sie Halt an seinem Arme suchte, biegt er den seinigen vor. Dadurch bekommt, trotz gleicher Höhe beider Köpfe, der Beschauer den Eindruck, als blicke sie zu ihm hinauf, er auf sie hinab: triumphierend, während er leicht und zierlich die Finger an ihre Wange legt (2).

Aber während beide so oberwärts fast ganz einander zugewandt sind, erscheinen sie von den Hüften abwärts vielmehr wie nebeneinander stehend, und doch ergiebt sich aus einer genaueren Betrachtung der Fussstellung und Beinbewegung beider, dass sie nicht etwa erst nebeneinander standen, bevor sie so zärtlich sich zu einander wandten (3). Denn dann hätte das Mädchen gewiss das linke, nicht das rechte Knie eingebogen; und wie der Knabe den l. Fuss vorsetzt, das findet sich zwar recht ähnlich bei gewissen Statuen z. B. dem Silen mit dem Bacchusknaben und dem Lysippischen Herakles (Typus Farnese); aber die Erklärung und Rechtfertigung, die das Motiv dort hat, geht ihm hier ab: der Knabe steht ja doch nicht eigentlich angelehnt. Die eigenthümliche Stellung beider Figuren hat ihren besonderen Grund, und zwar, abgesehen von dem Einfluss eines früheren Werkes, wovon nachher, einen doppelten, einen ethischen und einen aesthetisch künstlerischen. Jenen hat man nicht verkannt, diesen aber kaum beachtet. Die für die künstlerische Idee des Ganzen so wichtige Geschlossenheit der Composition beruht auf dem, man möchte fast sagen, ei - oder mandelförmigen

(1) Die Tracht und besonders die Bewegung des r. Beines ist von Aphroditestatuen herübergenommen, denen Psyche auch in den Formen ähnelt.

(2) Helbigs (Führer I² 465) angehenden Zahnarzt übergehe ich lieber mit Schweigen. Treffende Einwendungen finden sich in R. Foersters Eros S. 13 f. Rede Breslau 1893. Trotz Stephanis Einwendungen S. 174 behalten Conzes Beobachtungen (*de Psyches imaginibus quibusdam*) ihren Werth.

(3) Jahn Arch. Beitr. S. 162 stellt es so dar. Allerdings haben sie vorher nebeneinandergestanden, aber nicht in der Idee dieses Bildes, sondern, wie wir gleich sehen werden, in einem älteren Werke.

Umriss der durchaus auf die eine Vorderansicht berechneten (1) Gruppe. Wie sehr aber dieser eben durch die besagte Eigenthümlichkeit der Stellung bedingt wird ist ohne Weiteres einleuchtend.

Und doch wird der Linienfluss dieses Umrissses an einem Punkte empfindlich gestört, nämlich grade durch die Ueberschneidung von Eros' rechtem Beine durch sein linkes, woraus in einigen Nachbildungen eben die Stellung mit gekreuzten Beinen geworden ist (2). Eben hier kommt der andre der ethische Grund des Nebeneinanderstehens der beiden Figuren am meisten zum Bewusstsein: die kindliche Unschuld und Reinheit das Kusses sollte gewahrt werden, und man hat dies höchlich gelobt. Völlige Unbefangenheit, echte Natürlichkeit kindlicher Unschuld wird man aber schwerlich anerkennen: es sind ja auch keine gewöhnlichen Kinder, und in demselben Grade wie in Kuss und Umarmung das Verhalten der Liebenden über kindliches Maas hinaus gesteigert ist, in demselben hat der Künstler stärkere Zurückhaltung im Uebrigen nöthig befunden. Also das Ganze ist sehr berechnet (3).

Keine gewöhnlichen Kinder! Welche denn also? Früher hat wohl niemand gezweifelt, sie Eros und Psyche zu nennen. Da stellte Wolters fest, dass die getreueren Marmorcopien des Typus sämmtlich der Flügel entbehrten, und darauf weiterbauend behauptete dann Helbig, der ja auch den Kuss leugnete, dass es gewöhnliche Kinder seinen, obgleich dagegen schon derselbe Wolters triftige Gründe geltend gemacht hatte. In der That, man muss die Hauptsachen völlig aus den Augen lassen und sich an Nebensächliches (4) halten, um so urtheilen zu können. Nicht allein die Tracht des

(1) Daher wurde sie wieder zum Relief (s. Wolters, Arch. Zeit. 1884 S. 15), wie sie vielleicht aus dem Relief hervorgegangen war, s. unten. S. 75.

(2) So wenigstens ergänzt an dem Berliner Exemplar Beschreibung d. ant. Skulpt. n. 151 (vgl. Wolters S. 15); sicher an der Terracotta **d**. S. 69, 1.

(3) Und doch wie zart noch im Vergleich mit der Darstellung, die aus Buonarroti *Vetri ant.* XXVIII 3 wiederholt ist bei Millin, *G. m.* XLVII 197, und ohne die Inschrift als Vignette vor E. Caetani-Lovatelli. *Amore e Psiche, Ant. Mon.* S. 179.

(4) Es ist bekannt, dass Flügel sehr häufig weggelassen werden in Darstellungen von Eroten oder erotengleichen Kindern in späteren Werken. Vgl. Birt, *de Amorum in arte ant. simul.* S. XXII, der nur zu viel aus der Wirklichkeit ableiten möchte.

Mädchens, ihre Aehnlichkeit mit Aphrodite, auch die Nacktheit des Knabens, mehr noch das ganze Verhalten der beiden, wie es so eben zu charakterisieren versucht wurde, verbietet an beliebige Kinder der Wirklichkeit zu denken. Dazu dann die ständige Nachbildung der Gruppe als Amor und Psyche und zwar schon in den pompejanischen Wandgemälden (S. 65 f.), die aus jener Gruppe sich abzuleiten schienen. Und mehr noch alle Terracotten, die in höhere Zeit hinaufzugehen und dem noch im Osten befindlichen Original nachgebildet zu sein schienen, zeigen Eros und das Mädchen gleichermaassen beflügelt, beide mit Vogelflügeln. Dem gegenüber fällt das Urtheil, die Flügel würden den ' vornehmen geschlossenen Umriss ' stören, in Nichts zusammen. Man dürfte sogar behaupten, dass die Gruppe durch die kleinen Flügel, wie sie die Terracotten haben, vielmehr gewinnen würde, da namentlich beim Eros (Cap.) die Einziehung des Umrisses zwischen Kopf und Hüfte eine Ausfüllung zu heischen scheint. Aber wie nun? Dürfen wir diese Geliebte des Eros, die nicht das unzweideutige, auf dem Doppelsinn von ψυχή beruhende Symbol der Schmetterlingsflügel hat, Psyche nennen? Je weiter wir die Darstellung zurückverfolgen, desto mehr wird sich das thatsächlich verbieten. Erst aber gilt es ihr wahres Wesen und Namen erkennen; dann wird sich auch erklären müssen, wie man dazu kam, sie mit Psyche gleichzusetzen.

Eine sicher griechische Schöpfung ist nun das herrliche Bronzerelief des Berliner Museums, dessen Abbildung, Fig. 3 nach der Arch. Zeitung 1884 Taf. I wiederholt ist (1). Die angebliche Herkunft aus Epirus dürfte für den Ursprung der Composition minder beweisend sein als die östliche (von Kyme in der Aeolis und Telos) eines gleichen und eines ähnlichen Exemplares (2), im Britischen Mu-

(1) Dort war sie der Ausgangspunkt für Wolters schöne Darlegungen. Alsbald besprach sie auch Furtwängler S. Sab., zu Taf. CXXXV, der in den Zusätzen auf den Rest noch einer Wiederholung und eine zweite geringere Nachahmung im Britischen Museum aufmerksam machte, die letztere noch am Henkenlasatz einer Hydria befindlich.

(2) Von den aus dem Osten stammenden Terracotten die man Eros und Psyche benannt hat, sind zwei die stärker vom Capitolinischen Typus abweichen: bei **h** (S. 69, 1) ist das Gradaussehen Psyches und der eingestemmte Arm dieses Ursprungs; auch das Werben des Eros, nur gesteigert. Auch die Haltung Psyches in **g** bewahrt noch einen Zug aus diesem Typus; und das Nebeinanderstehen in **e** und **f** mag ebendaher rühren.

seum. Das erste was hier nun ins Auge fällt, sind die mächtigen Fittige, die, bei beiden gleich, einen Hintergrund für die Figuren bilden, aber auch so, nur in etwas andrer Weise, den ovalen Umriss des ganzen zuwegebringen, der sich für den Capitolinischen Typus bei Herstellung der kleineren Flügel ergeben musste. Dies ist ja auch keineswegs die einzige Uebereinstimmung beider Compositionen; vielmehr sind diese, von Wolters und Furtwängler anerkannt, augenfällig. Auch hier steht Eros links, das Mädchen rechts; auch hier ist Eros mehr knabenhafter Bildung, das Mädchen eine erwachsene kräftige Jungfrau. Hier stehen sie wirklich nebeneinander, und der reliefartige Charakter der Composition, freilich auch durch die tektonische Bestimmung des Blechs bedingt, ist augenscheinlich, in hohem Maasse verstärkt durch die Entfaltung der Schwingen. Auch hier ist Eros völlig nackt, nur mit Armspangen um die Handgelenke geschmückt, das Mädchen bekleidet: sie hat das Himation wie die capitolinische ‘ Psyche ’ um die Hüften geschlungen, doch höher hinaufgezogen, namentlich hinten, wo es offenbar den Rücken deckend zu denken ist und den l. eingestemmten Arm umhüllt. Ausserdem aber hat sie auch ionisches Unterkleid, hoch gegürtet, Schuhe und das Haar rückwärts in ein Netz gesammelt. Auch Eros' langes Lockenhaar ist aufgenommen bis auf zwei Schulterlocken, und von einem Kranz umwunden.

Der Umriss wie die Anordnung der Gruppe ist trotz der erheblichen Abweichungen überraschend ähnlich. Weil sie hier wirklich, wie schon gesagt, nebeneinander stehn, ist die Gruppe breiter; aber auch hier sind die Standbeine die äusseren, die Bewegung des Spielbeins ist fast wie ausgetauscht zwischen beiden, nur dass das Ueberschlagen des Spielbeins hier am Mädchen sehr entschieden ist. Die ideelle Bedeutung dieser Stellung ist aber anders: es ist hier nicht eine Hemmung der Leidenschaft; denn Leidenschaft ist noch kaum vorhanden. Knabe und Mädchen standen — denn es handelt sich wirklich um momentane Veränderung — bei einander, an einem Stein. Auf diesen stützt sich der Knabe, und an Fels und Knaben lehnt das Mädchen. Vertraulich, wie einem guten Kameraden oder einem Bruder legt sie die Rechte um seinen Nacken, sieht aber nicht auf ihn sondern hinaus in die Weite, mit ruhig klarem Blick, und auch das übergeschlagene Bein, die eingestemmte Linke verstärken den Eindruck ruhig klarer, von keiner Liebesregung bewegter Seele.

Das eben genügt dem Knaben nicht: in ihm regt sich der Eros, er hebt — und das ist das Momentane — die Rechte um des Mädchens Antlitz zu sich hinzuziehn, dass sie nicht in die Ferne blicke sondern auf ihn. Ist das nicht der Anfang zu dem was im Capitolinischen Typus sich gezeitigt hat, und müssen wir nun nicht jene Hemmung im Capitolinischen Typus als aus älterem Vorbild beibehalten und nicht ganz glücklich modificiert ansehen? Natürlich nicht, als ob jenes Erzrelief grade das Vorbild gewesen wäre. Es ist ja nur das Zufallsspiel unserer Ueberlieferung, das uns grade dies Glied der Kette in die Hand gegeben hat.

Den Knaben haben wir ohne Bedenken Eros genannt; aber wie nennen wir das Mädchen? Psyche, mit grossen Vogelflügeln?

Allerdings dachte man die Seele schon in homerischen Zeiten beflügelt. Daher die kleinen beschwingten εἴδωλα, die noch im 4 Jhdt. v. C. der Kunst geläufig sind. Aber sie sind ihrer Erscheinung nach männlich, nach alter bildlicher Tradition, und von ihnen führt kein Weg zu der einen oder den mehreren Psychen, die als Mädchen mit Schmetterlingsflügeln dargestellt werden (1). Diese entstehen gleichsam vor unseren Augen, ohne dass einen längeren Entwickelungsprocess vorauszusetzen nöthig, oder auch nur zu denken möglich wäre; und zwar ist der Schmetterling als Symbol der Seele schon im 4 Jhdt. v. C. nachgewiesen (2). Es ist also durchaus unwahrscheinlich, dass man um dieselbe Zeit oder noch etwas später in dem Bronzerelief Psyche nicht mit Schmetterlings- sondern mit Vogelflügeln dargestellt habe.

Aber auch die Verbindung der Psyche als eines liebenden und geliebten Mädchens mit Eros als Liebhaber ist weder aus der platonischen Idee vom Eros und seinem Verhältnis zur Seele noch aus irgendwelcher anderer Poesie, am allerwenigsten aus dem oben berührten Kreise von Vorstellungen von der durch Eros gequälten Psyche herzuleiten; und von einem Mythos von Eros und Psyche, auch nur einem solchen, wie ihn Diotima von Eros, dem Sohne von Poros und Penia erzählt, spreche man lieber nicht. Mythos ist Geschichte, aber von Eros und Psyche giebt es keine Geschichte. Den Bildern der von Eros gequälten Psyche stellt man

(1) Wolters Arch. Zeit. 1884. S. 10.
(2) S. oben S. 65, 1.

gern die Gruppe des Eros und seiner Geliebten als die von Eros beglückte Seele gegenüber (1). Wir sahen aber schon, dass neben der unzweifelhaft gemeinten Psyche Eros der Quälgeist ganz anders erscheint als wo er als Liebender neben der Geliebten ist: hier als einer und gleicher bei der einen und gleichen, dort als Kind und in Mehrzahl neben der einen Erwachsenen. Bei Plato endlich mag die Schilderung der Mühen und Schmerzen, welche die werbende Seele erduldet, an jene Darstellungen der von Eros gequälten Seele erinnern (2); auch bei Plato aber ist Eros nicht der Liebende sondern τὸ πάθος, das Lieben, die Leidenschaft. Eros als Liebhaber der Seele findet sich bei Plato nicht, und ist auch daraus, dass das Lieben des Leibes dem Lieben der Seele gegenübergestellt wird, nicht wohl zu gewinnen. Denn was für ein schiefer Gedanke wäre es, grade die Liebe zur Seele dadurch ausdrücken zu wollen, dass man den Knaben Eros um ein blühendes Mädchen werben und es dann in die Arme schliessen liesse. Trotz der Flügel, die dieses Liebespaar in eine höhere Sphäre rücken, und trotz aller Zurückhaltung der Leidenschaft stellen dieser Knabe und dieses Mädchen die erste Liebe von Mann und Weib dar (3).

Das wird nun durch ein drittes Glied dieser lieblichen Kette zur Gewissheit. Es ist ein Terracottarelief von Tarent, von dem etwa die linke Hälfte in zwei Exemplaren erhalten ist, die eine durch A. Evans ins Ashmolean Museum in Oxford gekommen, von ihm im *Journal of hell. Stud.* 1886 auf Taf. 63 abgebildet und S. 33 kurz beschrieben, ohne jeden Versuch der Erklärung und Ergänzung. Ein zweites Exemplar, offenbar aus derselben Form (4)

(1) Jahn Arch. Beitr. S. 162, Leipz. S. B. 1851 S. 158. Sephani *C. R.* 1877 S. 117. Furtwängler, S. Sab. a. O. Ich selbst früher *Annali* 1860 S. 371.

(2) Merkwürdig ist die Uebereinstimmung des S. 62 oben zu Fig. 1 verglichenen Wandgemäldes, wo Psyche von einem Eros gesengt, von einem andern mit einer Flüssigkeit begossen wird, mit Platos Schilderung der ψυχή, die beim Anblick des Schönen δεχομένη τὸν ἵμερον, (der vorher etymologisch und materialistisch erklärt war) ἄρδηται τε καὶ θερμαίνηται, allerdings beides von ihr als Wonne empfunden, nach Plato.

(3) Das hat Wolters S. 3, 11, 16 sehr gut auseinandergesetzt, und S. 16 nennt er diese beiden Liebenden treffend « das vorbildliche Liebespaar ». *Annali* 1860 S. 371 hatte ich die capitolinische Gruppe *quasi il prototipo d'un amore felice* genannt.

(4) Vgl. über die Dioskurenreliefs Mittheil. 1900 S. 5.

gewonnen, habe ich vor etlichen Jahren im Museum in Tarent gefunden und photographiert. In Abb. 4 sind beide nach den Photographien (1) von E. Stefani zusammengezeichnet, da das Oxforder

Fig. 3.

Exemplar oben rechts und unten links, das Tarentiner unten rechts ein wenig vollständiger ist. Oben hatte die Platte ein Kyma, seit-

(1) Eine sehr schöne Photographie des Oxforder Exemplars verdanke ich der Güte von Mr. Herbert Thompson, welcher sogar die ausserordentliche Freundlichkeit hatte, von London nach Oxford zu fahren, um mir einige Fragen zu beantworten. Darauf beruht das im Text Gesagte, wonach an einen Grabfries, wie Evans schien, nicht gedacht werden kann.

lich nur einen schwach markierten Rand, unten einen glatten Streifen. Hinten war sie glatt. Die Höhe, am Oxforder zu messen, beträgt 0,225, die Breite berechnet sich auf etwa 0,280; die Dicke, ohne Profil misst 1-2 cm., das Relief erhebt sich reichlich 1 cm. Form u. Maasse sind also ähnlich wie bei den Dioskurentafeln (Mitth. 1900 S. 3). von denen V 4 und VIII 1 ja ebenfalls oben grad, mit Kyma, und letzteres auch seitlich ohne Säulen, unten mit glatten Streifen abschliesst. Auch unsere Tafeln sind also *tabulae votivae*; welcher Gottheit bei welchem Anlass geweiht, das wird uns ihr Bildwerk lehren, dessen Stil nun auch mit den besseren Dioskurentafeln unbedenklich ins vierte Jahrhundert gesetzt werden darf, vielleicht sogar in dessen erste Hälfte oder gar noch ins fünfte, wegen der Bildung der Flügel, deren breit gerundeter Bug fast etwas archaisch anmuthet.

Unverkennbar dasselbe Paar jugendlicher Flügelwesen, das in der Berliner Bronze nebeneinander stand, ist hier dahin schwebend dargestellt, das Mädchen zur Linken, der Knabe zur Rechten; er nackt, sie bekleidet mit ionischem Kleid, das sie mit anmuthiger Bewegung der Rechten aufnimmt. Sie trägt das Kreuzband über der Brust, und an der Kreuzungsstelle im Busen, wo ein Schmuckstück nicht sicher zu erkennen ist, scheint ein Mäntelchen befestigt, das in schmalem Streifen nach den Schultern hinaufläuft, sonst nur unter dem linken Arm zum Vorschein kommt, hier mit den wallenden Falten des Kleides zusammengehend. Den linken Arm legt sie um den Geliebten, an dessen l. Hüfte die Hand zum vorschein kommt. Der Knabe legt seinen rechten Arm um des Mädchens Nacken, während er die Linke nach rechts hin hebt; und dahin wendet er auch den Kopf zurück mit einer Hebung des Antlitzes, die durch das zurückflatternde Haar noch mehr den Ausdruck begeisterter Seelenstimmung bekommt. Was die Linke gethan ist leider unklar: die Hand fehlt grösstentheils, und ein schmaler Streifen neben dem Flügel unter der Hand ist als Tänie kaum anzusehen. Doch ehe wir das hier weiter rechts Fehlende zu ergänzen suchen, werfen wir noch einen Blick auf das links unten Vorhandene.

Da sehen wir in üblicher Stilisirung (1) die Wellen des Meeres,

(1) Vgl. namentlich die Tarentiner Münzen mit dem Delphinreiter, *Numism. Chronicle* 1889 fast auf jeder Tafel.

in gleicher Richtung rollend wie das schwebende Paar. Zwischen den Wellen steigt oben ein spitzer Körper auf, einmal vollständig, das andre Mal oben verkürzt, vielleicht wegen des Conflikts mit dem Fuss des Mädchens. Bekannt sind, namentlich aus etruskischen Grabgemälden, die Wellenbänder mit den regelmässig emporgeschnellten und zwischen zwei Wellen wieder hinabschiessenden Delphinen. Auf unserem Relief können es nur Schnecken sein, die zwar ornamental wohl zum Wellenband passen, aber mit der lebendig bewegten Welle schlecht sich einen und also wohl ihrer besonderen Bedeutung wegen, etwa als Symbol, angebracht sein müssen (1). Ueber die Wellen des Meeres also schwebt das Liebespaar dahin, in feierlich gemessener Bewegung und doch nicht ohne Schwung: die Beine hängen stark zurück (2), beim Eros ganz ohne Schreitbewegung. Auffallend ist, wie stark dabei die Oberkörper zurücklehnen; das wird einen besonderen Grund haben.

Wohin Eros den Kopf wendet, da muss noch etwas vorhanden gewesen sein, was dieser Wendung Anlass und seiner Begeisterung Ursache ist. Richtig, etwas unterhalb seiner abgebrochenen Hand ist grad noch eine andre Hand erhalten; eine Rechte, deren Rücken oben, deren Daumen gestreckt neben den eingebogenen Fingern liegt. So wenig von dieser dritten Figur übrig geblieben, so sicher ist die Ergänzung, wenn auch nicht in den Einzelheiten der Ausführung: es ist die rechte, Zügel haltende Hand Aphrodites, deren Wagen diesmal nicht von zwei Eroten wie öfters (3) sondern von

(1) Sehr ähnlich ist die Schnecke unter dem Reiter auf der Tarentiner Münze *Numism. Chron.* 1889 I V. 2, nach S. 96 die Purpurschnecke *murex*.

(2) Das ist bei Nike besonders häufig, von der Tracht der attischen Mädchen übernommen. Doch vgl. auch, weil unteritalisch, die Karyatiden von Spongano, Mittheil. 1897 S. 127 ff.

(3) Vgl. Benndorf, Gr. u. Sicil. Vas. S. 59 (dieselben nur anders geordnet bei Stephani *C. R.* 1877 S. 189, 7). 1 jetzt Brit. Mus. E 712. 2 Conze Götter u. Heroengestalten Taf. CII 3. Neapel, Heydem. 2898. 4 ebenda 3224. 5 *Mon. ined. d. Ist.* IV 15. 6 Gerhard Mysterienbilder 5. 7 Tischbein IV. 5. 8 Benndorf a. O. T, 31, 4. Dazu 9 Brit. Mus. *Catalogue* E 775, *Plate* XX Pyxis von Eretria, wo Aphrodite noch nicht den Wagen bestiegen hat, und die Eroten noch auf der Erde stehen, Pothos und Hedylogos (Vgl. Birt *De Amorum in arte antiqua simulacris* S. XXXV Cap. VI *de Amoris et puerorum garrulitate*) benannt. Das älteste (auch nach v. Duhn, *Bullettino* 1874 S. 116) dieser Bilder 2 wird von Pottier zu Dumont u. Chaplain, *Ceramique* I *pl.* X S. 369 richtig noch dem 5 Jhdt. zugeschrieben.

Eros und seiner Geliebten gezogen wird. Vom Wagen ist sogar noch ein kleiner Theil erhalten: was unten neben Eros' rechtem Beine diesem parallel läuft, mit merklicher Krümmung, das kann nichts andres sein als die Deichsel, die unten alsbald, von Eros' Füssen überschnitten, in die Horizontale übergegangen sein muss. Auch höher hinauf ist der Körper der Deichsel unter den Falten des Kleides längs dem Oberschenkel des Eros deutlich zu erkennen, in der Zeichnung allerdings weniger als in der Photographie. Die Deichsel versteckt sich geflissentlich daneben, und weiter hinauf ist von einem Joch, das auch bei Aphrodites Erotengespann bald vorhanden ist, bald, und zwar öfter, fehlt, nichts zu sehen. Es war, wie mir scheint richtiges Empfinden, das Joch zu unterdrücken und sich mit einer symbolischen Andeutung zu begnügen; denn man wird gern zugeben, dass der grade gestreckte Arm des Eros, mit der nicht auf des Mädchens Schulter ruhenden sondern lose und wie gefühllos daneben hängenden Hand an Stelle des Joches getreten ist. Auf den Vasenbildern scheinen öfters (2. 6 und besonders 9) die Kreuzbänder, die auf unserem Relief der Eros nur gemalt haben konnte, als Mittel des Ansschirrens gedacht zu sein; eben nach dieser Gegend laufen auch die Zügel, in den angeführten Beispielen. Auf unserem Thonvotiv erklärt sich nun auch die schon hervorgehobene aufrechte Haltung der beiden Liebenden aus ihrem Verhältniss zum Wagen.

Warum nun hier ein wirkliches Paar, der männliche Eros mit seinem weiblichen Gegenbild (1), anstatt eines Erotenpaares dem Wagen Aphrodites vorgespannt sind, das braucht eigentlich kaum gesagt zu, werden. Auch die Sperlinge die ihren Wagen bei Sappho fr. 1,10 ziehen, oder die Taubenpaare bei Apuleius, Metam. VI 6 sind natürlich Männchen und Weibchen. Weit reicht die Analogie ehelicher Verbindung mit dem durch das Joch verbundenen Zugthieren im sprachlichen Ausdruck: viele Worte des Griechischen, Lateinischen und anderer Sprachen werden für eine wie die andre Verbindung gebraucht, andere sind offenbar vom Gespann auf das Ehepaar übertragen (2).

(1) Vgl. Studniczka, die Siegesgöttin S. 5 und 12 f.

(2) Vgl. Xenophons Oecon. VII. 18 f. *οἱ θεοὶ δοκοῦσι πολὺ διεσκεμμένως μάλιστα τὸ ζεῦγος τοῦτο συντεθεικέναι ὃ καλεῖται θῆλυ καὶ ἄρρεν* u. s. w. S. die folgende Anmerkung und S. 83, 4.

In unserem Bilde wird uns Aphrodite anschaulich als Göttin und Stifterin ehelicher Gemeinschaft, indem sie das vorbildliche Liebespaar' also verbunden hat (1). Wie sie nun aber mit diesem Paar über die Wellen daher fährt, müssen wir sie kommend verstehen wie sonst, wo sie von Eroten gezogen, oder auf Händen getragen, wo sie auf dem Schwan sitzend durch die Lüfte, oder stehend über das Meer herannaht, zugleich von Eroten umspielt, mit Eros auch in ihrem Schiffchen, der Kammuschel vereint, endlich auch da wo nur ihr grosser Kopf auftaucht: immer werden wir sie als die Göttin des Frühlings verstehen, bei deren Kommen Alles grünt und blüht, und die lebendigen Geschöpfe sich lieben und paaren (2). Die Purpurschnecken zwischen den Wellen (wenn es solche sein sollen, *bucinum*, *murex* oder *purpura*, *pelagia*) dürfen uns vielleicht erinnern an Kythera, Cytherea's Sitz, die purpurreiche Insel, darum Porphyrusa genannt (3). Und weil doch die absonderliche Darstellung der Schnecken zwischen den Wellen, über welche Aphrodite dahin fährt, auch eine besondere Erklärung heischen, wäre es denn zu gewagt, einem antiken Künstler folgenden Gedanken zuzutrauen? Vom phoenikischen Askalon, das hat z. B. Herodot gesagt, der später in Unteritalien heimisch war, ist

(1) Vgl. das Brautlied des Mädchenchors in Euripides Phaethon fr. 781, das anruft *τὰν Ἐρώτων πότνιαν, τὰν παρθένοις | γαμήλιον Ἀφροδίταν*. Anredend nennt der Chor diese dann auch *ποντία, σοὶ τάδ' ἐγὼ νυμφεῖ' ἀείδω . . . τῷ τε νεόζυγι σῷ πώλῳ*, wo die dunklen letzten Worte (s. Wilamowitz, Hermes 1883 S. 415) jedenfalls auch das Gleichniss vom Ehejoch enthalten.

(2) Aphrodite auf dem Wagen, S. 80, 3; von denselben Eroten auf den Armen getragen, unteritalische Vase bei Millingen anc. uned. Mon. T. XIII = Elite IV 6; anders Gerhard, Trinksch. G, und zwar ist die Art wie die Eroten tragen, sehr ähnlich, wie die Horen auf dem berühmten Thronrelief die Göttin aus dem Wasser emporheben (Mitth. 1892 T. II S. 71); auf dem Schwan, Kalkmann Arch. Jahrbuch I S. 231 (vgl. Mitth. 1892 S. 52. 1.); auf der Muschel, Stephani C. R. 1870-71, T. I. T. L. S. 17. Der blosse Kopf mit den Eroten in Tarent S. 83, 5; auf Vasen *Elite céram.* IV, 1 ff. Dass er auf einem Blüthenkelch sitzt, ist ornamental zugleich und symbolisch. Vgl. die bekannten Spiegelstützen. Diese Darstellungen auf Aphrodites Kommen im Frühling zu beziehen wird auch dadurch nahegelegt, dass es z. T. ähnliche Darstellungen von Eros allein giebt, und dass Theognis 1275 im Frühling auch ihn von Kypros kommen lässt, der darum bei Alkaios Sohn des Zephyros und der Iris heisst.

(3) Stephanus Byz, *Κύθηρα*; vgl. Bursian Griech, Geogr. II S. 540.

Aphrodite nach Kypros, von Kypros nach Kythera gekommen (1), vom spartanischen Kythera nach dem gleichfalls spartanischen Tarent; nichts hat aber die meerfahrenden Phoenizier so sehr von Meer zu Meer, von Golf zu Golf geführt wie das Suchen noch der Purpurschnecke (2). Darum bezeichnen auf dem Relief die Muscheln den Weg der Göttin, den sie alljährlich macht als wie zum ersten Mal.

Speciell für Tarent, wo unser Bild sich gefunden, ist Aphrodite als Ehestifterin litterarisch, soviel ich weiss, nicht bezeugt, aber wir dürfen nicht nur an die benachbarte Erycina erinnern, sondern auch hier (3) uns auf den Cult der Mutterstadt Sparta berufen, wo Aphrodite-Hera (Hera aber heisst als Eheschirmerin Zygia (4)) ein Opfer von den Brautmüttern empfängt. Und ein bildliches Zeugniss wenigstens für Aphrodite mit Eros als Ehegöttin haben wir aus Tarent selbst in dem schönen Thonrelief (5),

(1) Herod. I 105. Ueber *bucinum* u. s. w. s. Blümner Technologie I S. 226.

(2) E. Curtius. Griech. Geschichte I^5 S. 36: ‘ nichts hat Morgen- und Abendland so unmittelbar mit einander in Berührung gebracht wie jene unscheinbare Muschel ’.

(3) Vgl. über die Dioskuren Mitteil. 1900 S. 38 und 43.

(4) Apoll. Rhod. IV 96, wo Jason bei dieser Hera sein Medea gegebenes Eheversprechen beschwört. Man vergleicht mit der Ζυγία die römische *Juga*, ferner σύζυξ, ὁμόζυξ mit *coniux* und *coniugium*. Vgl. besonders Usener in der *Strena Helbigiana* S. 320.

(5) Arndt u. Amelung. Photogr. Einzelaufnahmen II 597 f. Vgl. IV. S. 66. (Mit der auf ihrem Bett sitzenden Braut hat auffallende Aehnlichkeit die sitzende Frau — Athena Ergane nach der Herausgeberin C. A. Hutton — eines athenischen Thonreliefs im *Journ. of. hell. stud.* 1897 XVII S. 309). Auch Evans (*Journ. of hellen. stud.* 1883 S. 33. 2) beschreibt, als ins Ashmolean Museum gekommen, ein Fragment dieser Darstellung. Auf S. 34, 3 beschreibt er sodann noch ein andres, von ihm, wie alle diese Terracotten, für Theil eines Grabfrieses gehalten, folgendermaassen: Unter einem Gebälk *entablature* (*under the arch* ist danach wohl ein nicht genau zu nehmender Ausdruck), das von zwei ionischen Säulen getragen wird, erscheint in Hochrelief eine Büste, mit Kopftuch und langen Ohrringen, und jederseits ein kleiner Eros (on either *side*... two *naked amorini, that to the right holding a wreath*), der zur Rechten mit einer Binde. Nicht Persephone, wie Evans meint, sondern Aphrodite dürfte die Göttin zu nennen sein, schon wegen des gleichfalls unteritalischen Spiegelgriffs mit Eros und zweifelloser Aphrodite, die wiederum zwischen ion. Säulen auf einem Altar sitzt, während

das uns in noch etwas älterem Stil, als derjenige unserer Tafel, die auf ihrem Bette sitzende Braut zeigt, auf die von Aphrodites Hand her Eros zufliegt, während unten neben dem Bett eine Magd, oder Peitho (?) sitzt. Dies letztere Relief befand sich an einem hohlen Altärchen (*arula*), wie ebenfalls mehrere in Bruchstücken auf uns gekommen sind. Diese dürfen wir mit grosser Wahrscheinlichkeit für Votive von Bräuten, jene Tafeln mit Eros und der Geliebten für solche von jungen Ehepaaren halten. Vielleicht dürfen wir es nun auch nicht bedeutungslos nennen, dass die Geliebte des Eros keinen Gürtel trägt.

Aber wer ist sie? welchen Namen sollen wir ihr geben? Dass sie nicht Psyche heissen darf, dass sie nicht die Seele irgend eines geliebten Knaben oder Mädchens darstellen soll, ist nun mehr als gewiss. Wer würde auch nur das geringste Bedenken tragen, dies Flügelmädchen oder jenes des Bronzereliefs Nike zu nennen, wenn er sie allein dargestellt fände, wenn nicht in solcher Weise mit Eros verbunden? Ist es aber möglich, dass die Begleiterin der jungfräulichen Pallas Athena ein Liebesverhältniss angeknüpft habe mit Eros, dem Begleiter, dem θεράπων Aphrodites? Damit solcher Gedanke nicht kurzweg abgewiesen werde, sei sogleich daran erinnert, dass Nike allerdings in ihrer äusseren Erscheinung dieselbe Wandelung durchmacht wie die Geliebte des Eros: man vergleiche mit dem Mädchen des Tarentiner Reliefs die Nike des Paionios, und mit der capitolinischen ‘Psyche’ die Nike, nicht etwa der Marcussäule, sondern die das Tropaion errichtende auf den Silbermünzen des Agathokles (1).

In der That war ein Antrieb, diese beiden unsterblichen Gebilde griechischer Poesie und Kunst einander anzunähern und gar mit einander zu vermählen von Anfang an gegeben, ebenso sehr durch die Aehnlichkeit ihrer äusseren Erscheinung wie in der Verwandtschaft ihres Wesens. Dass Nike vielfach auch als Genossin oder Gegenstück zu Eros auftrete hat Bulle ausgesprochen und

---

Eros auf ihrem Schoss sitzt, die Opferschale mit anfassend, die Aphrodite in der Rechten hält. Mitth. 1897 S. 119.

(1) Eine z. B. bei Kekulé, die Balustrade der Athena Nike S. 1.

dabei auf das Tarentiner Relief hingewiesen ohne freilich auf die Erklärung weiter einzugehen und die Consequenzen für ‘ Eros und Psyche ’ zu ziehen (1).

Beide, Eros wie Nike, sind von Anfang an geflügelt gedacht und dargestellt (2), Eros immer im Knaben- oder angehenden Jünglingsalter; Nike, auch auf dem Boden schreitend in Werken der besten Zeit, als kaum erwachsenes Mädchen, kleiner neben erwachsenen Göttern; in der Luft schwebend beide unzählige Male in kleiner Gestalt; daher Nike, auf der Hand von Cultbildern des Zeus oder der Athena stehend; und ebenso, mehr als einmal, Eros auf der Hand der leibhaftigen (nicht bildartigen) Aphrodite sitzend.

Wichtiger noch ist die innere Verwandtschaft von Eros und Nike. *Ἔρως ἀνίκατε μάχαν*, Eros, unbesiegt im Kampf, ruft ihn der Chor in Sophokles' Antigone an, und denkt, der Situation des Stückes gemäss, zunächst an die Alle, Menschen und selbst Götter überwindende Macht des Liebesgottes; aber nicht nur *omnes* auch *omnia vincit amor*. Mag es im Mythos überall ursprünglich sein, oder mögen es die Dichter von einigen auf andre übertragen haben: in zahlreichen Sagen und Dichtungen, bei Herakles, Theseus, Perseus u. s. w. ist Liebe, wenn nicht das treibende Motiv, doch der Lohn des Siegers (3), und von todesverachtendem Muthe und siegreicher Macht der Liebe, auch in wirklichem Kampf, weiss Phaidros bei Plato vieles zu rühmen. Wenn Nike später der Aphrodite gleich wird in äusserer Erscheinung, so wollen wir nicht vergessen, dass Eros dagegen auch Waffen trägt und häufiger noch Aphrodite; selbst Tropaia errichtet Eros wie Nike. Diese hingegen kränzt nicht blos Sieger im Waffen- wie im Wettkampf, sondern, da griechischer Ehrgeiz überall Wettstreit, also auch Sieg liebt, kränzt sie auch die Siegerin im Schönheitsstreit Aphrodite.

(1) In dem trefflichen Artikel ‘ Nike ’ in Roschers Lexicon, wo frühere Arbeiten von Knapp u. s. w., auch schon Studniczkas schöne Studie benutzt wurde.

(2) Von beiden giebt es die apokryphe Nachricht ursprünglich flügelloser Bildung, s. Bulle Sp. 316. Beide kommen aber später auch ungeflügelt vor, Eros häufiger.

(3) Danach sind die Schrankenbilder des Zeusthrones geordnet; Vgl. meine Brunn folgende Darlegung, Kunst des Pheidias S. 362 und 373: Mittheil., 1900. S. 160.

Im allgemeinen freilich sind ihre Lieblinge siegreiche Helden, Männer und besonders Jünglinge. Den Sieger im Wettkampf nimmt sie, wie Pindar, Nem V 42 (Vgl. Isthm. II 26) singt (bei Bulle Sp. 306) in die Arme, fast wie eine Liebende, und wie Eros früher mit schönen Knaben, später immer mehr mit schönen Mädchen umgeht oder sie verfolgt, so sehen wir Nike Knaben nachfliegen, die vor ihr weglaufen; denn nicht jeder hat den Muth und die Tapferkeit, dem Siege nachzustreben (1). Diese Gegensätzlichkeit der beiden ist schon am Parthenonsfries klar und schön zum Ausdruck gekommen (2), indem jeder der beiden Gruppen von sechs erwachsenen Göttern, die dem Festzug entgegensehen, in welchem die Blüthe der athenischen Jugend dem Tempel naht, einer dieser beiden Halbwüchsigen beigegeben ist, Eros der rechten, Nike der linken, jener Weichling mit dem Sonnenschirm, diese mit der Siegerbinde, welche dem lohnt, der in den Uebungen der Palaestra von der Sonne gebräunt, tüchtig zu Kampf und Sieg geworden war. Ist Eros der θεράπων Aphrodites, so erscheint Nike als Gehilfin, vornehmlich Athenas, am meisten da wo sie vervielfältigt wird, wie es Eros schon früher widerfahren war. Schon Kranz und Binde werden von Eros gereicht wie von Nike; grösser noch scheint die Aehnlichkeit, wo jener wie diese Opfergeräth herbeischafft: Kanne und Schale, Fackel und Thymiaterion. Lenkt Nike die Rosse, wenn sie mit Herakles zum Olymp fährt, so Eros den Hochzeitwagen von Zeus und Hera (3). Mit der zunehmenden Verweichlichung des griechischen Volkes wird natürlich nicht Eros der Nike, sondern diese jenem ähnlicher; sie, die Dienerin Athenas wird, auch ohne solchen ausserordentlichen Anlass, wie es der Schied-

(1) Dass Beischriften wie Nike, Linos gefälscht sind beweist natürlich nicht, dass nicht an Nike und einen beliebigen attischen Knaben zu denken, sondern, wie man vorzieht, an Eros und Kephalos, vgl. Bulle Sp. 309. Dass Kephalos morgens in die Schule gegangen sein soll, ist doch zu wunderlich.

(2) Vgl. Kunst des Pheidias S. 270. Nike erkennen auch Studniczka, die Siegesgöttin S. 22 und Bulle Sp. 340. Dieser nimmt nur daran Anstoss, dass Nike nicht bei Zeus stehe. Aber die Götter sind ja paarweis geordnet, und Nike gehört zu Zeus und Hera wie z. B. *Mon. ined. d. Inst.* VI, 58 oder Roulez *choix* I (Reinach *répert. vas.* p. I, S. 157, II S. 266). Iris wäre gar nicht am Platz; ihr eignet auch nicht die Binde, die das Flügelmädchen in den Händen gehalten haben muss.

(3) Bei Aristoph. Av. 1737.

spruch des Paris war, zur Dienerin Aphrodites und schöner Frauen überhaupt, wie Eros lange schon gewesen war (1).

Wird man nun noch Bedenken tragen, das Flügelmädchen, das auf einer korinthischen Spiegelkapsel (2) Eros gegenüber sitzt, Nike zu nennen, anstatt Psyche, lediglich auf Grund eines Vorurtheils? Wie sie hier gegeneinander sitzen, so fliegen sie als einziger Schmuck von Vasen, auf den Gegenseiten angebracht, hinter einander her (3).

Obgleich es sich nun, beim Walten des Zufalls in unserer Ueberlieferung, unserer Kenntniss entzieht, durch welche Mittelglieder und auf welche Weise die einzelnen Darstellungen dieser Kette zusammenhängen, und was es daneben etwa an verwandten Bildern gegeben hat, so können wir doch behaupten, den Ursprung der drei zu Anfang mit A B C bezeichneten Gruppen von Bildern die sich auf Eros und Psyche beziehen in befriedigender Weise zu erkennen.

Unter dem Gesichtspunkte der Psyche geordnet, die erste C stellt die von Eros gequälte Psyche dar und ist ohne Vorstufen verständliche Allegorie; eine Nebenabteilung bildet Psyches Rache an Eros, die wohl nur als später herausgebildetes Gegenstück sich darstellt, mit Einmischung andrer, ursprünglich auf Aphrodite bezüglicher Darstellungen, indem an Aphrodites Stelle Psyche trat.

Die zweite Gruppe A, welche die Darstellungen der von Eros beseligten Psyche enthält, ist ausgegangen von Eros und Nike, an deren Stelle dann Psyche getreten, weil der Nike-Begriff in dieser Verbindung mit Eros von Anfang an verblassen musste. Woher auf sie der Name Psyche übertragen wurde kann nicht zweifelhaft sein; er kann nur von da gekommen sein, wo er ursprünglich ist, von jener ersten allegorischen Gruppe C; und

(1) Vgl. *Elite céramogr.* IV, 9, 33, 33 A. Vgl. Pottier-Reinach, *Bull. corr. hell.* 1882 S. 573 *l'idée qui préside à ces arrangements fait de Nike une sorte d'Eros féminin* etc.

(2) Vgl. *Bull. de corresp. hellén.* 1884, *pl.* XV, Eros links, Nike rechts, er mit dem Bogen, sie mit Vogel u. Apfel, den sie Eros zu bieten scheint. Wiederholt ist die Abbildung Dumont-Chaplain *Céram.* II, 211. Hier wird die Benennung 'Psyche' zweifelhaft, bei Babelon-Blanchet, *Bronzes* S. 553 heisst das Flügelmädchen richtig Nike.

(3) Neapel, Heydemann S. A. 491; Brit. mus. E 720.

diese Uebertragung ist nicht schwer zu begreifen: Eros war in diesen Bildern freilich, wie wir sahen, nicht der Liebende, sondern die Liebe zu einem Andern, aber da Eros auch selber als Liebender eine Liebste hatte, geflügelt, nur nicht mit Schmetterlings- sondern mit Vogelflügeln, da ferner ein bezeichnender Name dieser Liebsten nicht existierte, und da endlich auch die durch Eros, d. i. die Liebe, verursachten Qualen leicht als diejenigen verstanden werden konnten, die der Liebende der Geliebten durch Laune, durch Kälte, durch Untreue anthun kann, und noch leichter die Bilder der Vergeltung übenden Psyche auf die Bestrafung des Liebhabers statt des Liebesgotts sich beziehen liessen, so war die Uebertragung des Namens Psyche auf die Geliebte des Eros, eine sich von selbst ergebende. Und zwar muss die Uebertragung nicht nur vor der Zeit des vierten pompejanischen Stiles sich vollzogen haben, weil dessen 'parodistische' Amor-Psychebilder sie voraussetzen, sondern auch schon vor der Zeit, da die Cista *Mon. ined. d. Inst.* X 45 entstand (1). Denn der auf dieser dargestellte Eros ist mit Schmetterlingsflügeln versehen, ein Austausch der Flügelform, der auch in den pompejanischen Bildern beobachtet wird und gleichfalls nur daraus sich erklären lässt, dass in diesen heiteren, spielenden Bildern eine Verblassung der Allegorie und des Psychebegriffs stattgefunden hat. Die Verblassung, ja gänzliche Verflüchtigung desselben ist bei den pompejanischen Bildern offenbar und musste nothwendig eintreten, seit Psyche verschmolz mit der Geliebten des Eros, die eigentlich eine verblasste Nike war. Denn nun sah man die wirkliche Psyche mit dem Schmetterlingssymbol, die vermeintliche hinwiederum mit Vogelflügeln. Was war also natürlicher als dass man anfieng, die Schmetterlingsflügel nicht mehr für so charakteristisch zu halten, zumal wenn man den Psychebegriff nicht voll nahm; und ferner, dass man in spielenden Darstellungen sogar Eros gelegentlich Schmetterlingsflügel gab? Auch dass man schliesslich, als diese Phantasiekinder sich hinlänglich eingebürgert hatten, die Flügel ganz wegliess, wie bei den meisten Copien des capitolinischen Typus, scheint eine weitere natürliche Folge.

(1) Furtwängler, *Annali* 1877 S. 190; Wolters Arch. Zeit. 1884 S. 6.

Die dritte Bilder-Gruppe, früher B, der einsam schlafende oder trauernde Eros, konnte auf Psyche erst bezogen werden, nachdem man sich gewöhnt hatte, die Geliebte des Eros in der Gruppe A Psyche zu nennen: er hat mit Psyche und der Gruppe C ursprünglich nichts zu thun, wenn er älter ist als die Verschmelzung von Psyche und Nike.

Es ist nicht vonnöthen hiernach auch alle anderen Darstellungen zu besprechen, die aus der Verschmelzung der Gruppen C und A hervorgangen sind: es mag genügen deren einige hauptsächliche anzuführen und zwar gesondert nach dem schon angedeuteten Gesichtspunkt und Unterscheidungsgrund, je nachdem nämlich der Seelen-Begriff der Psyche mehr oder weniger hervortritt. Jenes ist begreiflicherweise in den sepulcralen Darstellungen der Fall, dieses in andern. Zunächst von letzteren.

Wenn in etlichen Beispielen aus Gruppe C, wider die S. 61 betonte Regel, Eros nur als einer und gleicher der Psyche gegenübersteht, sowohl wo er sie quält, als wo sie Vergeltung übt, da werden wir jetzt Eros nicht mehr, wie er ursprünglich war, als die Liebe (s. S. 61) sondern als den Liebenden denken dürfen, wie in Gruppe A. Die kindliche Bildung beider steht dem nicht im Wege; denn damit befinden wir uns in der ‘ parodistischen ’ Sphäre, die eine Folge der Verschmelzung von A und C war. Kindlich sind eben auch Eros und Psyche, wo sie in dem Hochzeitszug einherschreiten auf der Gemme der Tryphon, kindlich auch wo sie dann als Vermählte zusammen schmausen (1), beides Darstellungen, die von jener Welt im Kleinen der pompejanischen Bilder nicht zu trennen sind. Kindlich ist auch der gefesselte Eros in der von Wolters abgebildeten Terracottagruppe des Berliner Museums aus Aphrodisias, wo Eros gefesselt steht, aber Psyche kommt ihn zu trösten; desgleichen das Relief einer Thonlampe bei Stephani, wo Psyche den schmollenden oder bekümmerten Eros zu begütigen oder zu trösten sucht (2).

(1) Jetzt Furtwängler Gemmen I, 57, 11. Zur Verhüllung vgl. die etruskische Hochzeitsdarstellung Mitth. 1889, Taf. 4, 1 mit Gamurrinis Text. S. 95. Eros und Psyche beim Mahl auf dem Sarkophag, Millin *G. m.* XLV 129.

(2) Die Terracottagruppe Arch. Zeit. 1884 S. 20, wo Wolters, trotz fehlender Flügel, die Benennung Eros und Psyche, ebenso wie bei dem capitoli-

Wie aus diesen und ähnlichen Bildern das Liebesverhältnis zwischen den beiden Flügelwesen in die Psychendarstellungen C hineingetragen ist, so umgekehrt in andern der Psychebegriff in Darstellungen von Eros und seiner Liebsten, die ja ursprünglich nicht Psyche war. Das ist z. B. bei den zahlreichen Wiederholungen des capitolinischen Typus geschehen, die zum Schmuck von Sarkophagen und Grabsteinen verwendet sind (1). In welchem Sinne das im einzelnen Fall geschehen ist lässt sich natürlich nicht genau bestimmen; aber dass hier das Schmetterlingssymbol, und das ist äusserlich betrachtet eben das aus C geflossene Element, die im Leben mit dem Körper verbundene, im Tode von ihm scheidende Seele bedeutet, das ist an den Prometheusdarstellungen (2) mit Händen zu greifen, von andern nur noch symbolischen Bildern ganz abgesehen (3). Auch die Bilder von Eros und Psyche werden hier Symbole, und das Streben nach Deutlichkeit führt zur Vermehrung und Häufung der verschiedenen z. T. gleichwerthigen bildlichen Ausdrücke: Athena ist es, die (eine Abwandlung des Pandoramythus) dem noch starren, leblosen Gebild des Prometheus den Schmetterling aufs Haupt setzt; oder ‘ Mercurius ’ führt an der Hand das Faltermädchen zu demselben Gebild; oder zwei Eroten — auch ihre Mehrzahl stammt wie ihre relative Kleinheit aus Gruppe C — führen die, hier wie dort sich sträubende, der aus rein äusserlichen Gründen die Flügel fehlen, zu ihm (4). Hier ist die Belebung auch noch durch die Fackelflamme

---

nischen Typus rechtfertigt; die Lampe *C. R.* 1877 S. 19. Doch vergl. zu diesen beiden Bildern unten S. 93.

(1) Vgl. Stephani *C. R.* 1877 S. 160 ff.

(2) Besonders vgl. den capitolinischen und den Neapler Denkm. att. Kunst. II 838 und 841, mit Jahn Arch. Beitr. 140 ff. und 169, Leipz. S. Berichte 1849 S. 148. Jahn hat sehr richtig an diesen Bildern die Bedeutung der Gruppe entwickelt. Weil er sie aber ursprünglich für Eros und Psyche erdacht glaubt, sucht er S. 172 zu viel Gedankeninhalt hineinzulegen.

(3) Wie Skelette oder Schädel mit einem Schmetterling. Zu den von Stephani S. 94 ff. gesammelten Beispielen füge ich das Relief des Vatikans (jetzt Gabin. d. Masch. n. 435*), welches Hülsen, Progr. Gross-Lichterfelde 1887, Ein Monum. des Vatik. Museums, herausgegeben hat. Denn nicht eine Biene sondern ein Falter schwebt über der von Büsten eingefassten Scene aus dem Leben eines Wirthschafters.

(4) Conze *de Psyches imagg.* S. 18.

augedeutet, die der eine Eros im selben Angenblick an den Kopf des Leblosen hält. Dass aber Mercur es ist der die Psyche herbeibringt, wie er sie auch entführt, das deutet einen andern Gedanken an, der am capitolinischen Sarkophag in anderer Gestalt erscheint, indem hinter der beseleenden Athena nicht das Faltermädchen, sondern die typische Form des Schattens (1) steht, als völlig eingehüllte Gestalt, weiblich, weil die Seele bedeutend: wie Helios und Selene im oberen Theil dieser Prometheusbilder auf- und absteigen, so kommen die Seelen und gehen und kommen wieder in ewigem Kreislauf. In diesen Bildern bedeutet Psyche die Seele, wie in Gruppe C, aber nicht um Liebe handelt es sich für sie, sondern um ihre Verbindung mit dem Körper und ihren Austritt aus demselben, um Leben und Sterben; und auch Eros ist weder der Peiniger der Seele wie in C noch der Liebhaber wie in A: auch er ist auf Leben und Tod bezogen und gleichwohl noch Eros. Denn wie er die Flamme seiner Fackel an den Kopf des Leblosen hält, müssen wir da nicht den Funken des Lebens verstehen, der durch die Liebe entfacht wird? Zu gleicher Zeit und zum Ausdruck desselben Gedankens führt er Psyche zum leblosen Körper, aber das Leben selbst stellt sich uns nun nicht in der Verbindung des Menschen mit Psyche dar, sondern des Eros und der Psyche. Das werden wir aus jener Darstellung der Belebung nicht ableiten können; aber an dem capitolinischen Sarkophag sind gegensätzlich, neben das entsprechende Mittelbild, links Eros mit Psyche vereint, als Bild des Lebens, rechts der von Psyche verlassene Eros, als Sinnbild des Todes gestellt. Wie dabei die Gruppe der Vereinten ihre bildliche Auslegung erhält in den Eroten welche am Neapler Sarkophag Psyche zum Leblosen bringen, so das Sinnbild des trauernden Eros durch die an dem capitolinischen Sarkophag neben ihm dargestellte Trennung des entseelt daliegenden Leibes von der wieder frei gewordenen Psyche, die zweifach dargestellt ist, einmal als Schmetterling, einmal als Faltermädchen, das von Hermes entführt wird.

(1) Jahn arch. Beitr. S. 170, 195 giebt andre Erklärungen, die ebensowenig zutreffend sind wie die seinige: ‘eine Personification des Todes’. Auch Leipz. Sitz. B. 1856 S. 281, 30, wo Jahn Beispiele solcher Darstellung des Schattens anführt, nennt er sie wieder die Todesgöttin, obgleich diese nirgends weniger am Platze als hinter der belebenden Athena, dieser folgsam.

Es giebt nun aber eine grosse Anzahl von Sarkophagen, auf denen man den Sinn, in welchem die überkommene Gruppe von Eros und Psyche als Grabesschmuck verstanden werden sollte, dem Beschauer minder anschaulich und umständlich zu nachdenkender Betrachtung vortrug; vielmehr, die Bedeutung als etwas Bekanntes voraussetzend, die Gruppe kurzweg als fertiges Symbol hinstellte, ein Symbol, das Christen (1) nicht minder genehm sein durfte, als es Heiden war. Wozu aber sind auf der grösseren Zahl dieser Sarkophage Eros und Psyche nicht einmal, was ja auch vorkommt, sondern zweimal dargestellt, links und rechts von einem Mittelbilde? Vielleicht, wie Jahn meinte, nur äusserlich decorativ; wie man, ja auch den trauernden Eros mit umgekehrter Fackel an beiden Enden, also doppelt darzustellen liebte. Jedenfalls ist es aber Pflicht zu fragen, ob die zwiefache Darstellung nicht einen besonderen Sinn haben kann. In weitaus den meisten Fällen ist das Mittelbild, welches die beiden identischen Gruppen von Eros und Psyche trennt, das Bild (oder was dasselbe bedeutet die Namenstafel) des Verstorbenen, das von zwei Eroten, seltener von zwei Niken durch die Luft getragen wird, eine Form der Apotheose, die eine private (2) heissen darf gegenüber der kaiserlichen Vergottung, wie z. B. Titus von einem Adler (3), Sabina von einem männlichen, Antoninus mit Faustina von einem weiblichen Flügeldämon zum Himmel emporgetragen werden. Weniger formelhaft und enger dem ganzen besprochenen Kreise verwandt ist die Darstellung eines vatikanischen Sarkophagdeckels, an welchem Psyche als kleines Faltermädchen auf einem Bettchen schlafend von zwei Eroten emporgetragen wird (4). Immer deutlicher tritt die Idee hervor dass Psyche, hier auf Erden durch den Tod frei geworden von der Verbindung mit dem Körper, im Jenseits ihren Eros wiederfindet: auf einem Bronzerelief (5) sieht man einen Eros den Deckel eines Sarkophags lüften; heraus flattert der Schmet-

(1) S. Stephani, *C R.* 1877, S. 164 ff. 42 ff.

(2) Doch für Commodus angewandt in einer Gruppe (Mitth. 1888 S. 303), wo den Eroten und Niken gleichwerthige Tritonen das Bild geleiten.

(3) Doch vgl. Homer auf dem Silberbecher von Herculaneum oder den Todten im Grabe an der via Latina *Ann.* 1861 S. 203 f. 1860, S. 355.

(4) Im Gabin. di Meleagro n. 14 Stephani *C. R.* 1877 S. 184, 2.

(5) Beschrieben Arch. Anzeig. 1864 S. 253 f., vgl. Stephani S. 113.

terling, um den zwei Eroten sich streiten, und den einer von ihnen ergreift. Ferner dem Eros der einsam trauert, weil ihm Psyche entrissen ward, naht von hinten Psyche (1) ihn liebevoll umfassend; die abwehrende Handbewegung die er macht, ohne nach ihr umzublicken, glaube ich auch jetzt noch aus einer Erinnerung an Admets Verhalten gegen die wiedergebrachte Alkestis erklären zu müssen (2). Dieselbe, in Grabdarstellungen ja nicht ungewöhnliche Dichtung hat auch auf die Darstellung eines andern, offenbar für ein Kind bestimmten Sarkophages eingewirkt, indem hier Eros trauernd, denn er hält die Fackel umgekehrt, sitzt, als Herr mit einem stehenden Diener hinter sich. Er ist ein Admet im Kleinen, denn jenseits der Namenstafel, die, mehr hoch als breit, aussieht wie die Grabesthür, naht ein andrer Knabe und führt ihm Psyche zu, die mit dem Finger auf ihr eigenes Antlitz weist als sagte sie, ‘ sieh, da bin ich wieder ’ (3). So ist auch der Knabe der eine Psyche umarmt, welchen die Eltern auf dem Grabstein ihres verstorbenen Söhnchens abbilden liessen, für den im Jenseits neu aufgelebten zu halten. Denn den Verstorbenen in solcher Weise, anstatt einfach wie er lebend gewesen war, darzustellen, hätte keinen Sinn gehabt. Also wird man auch die Verdoppelung der Eros- und Psychegruppe auf den Sarkophagen von dem doppelten Leben verstehen dürfen, dem irdischen vor, dem jenseitigen nach der dazwischengestellten Apotheose.

Damit hat schliesslich noch ein Hauptzug in Apuleius’ Märchen, die Wiedervereinigung von Psyche mit Cupido im Himmel seine monumentale Unterlage gefunden.

E. Petersen.

(1) Gerhard, Ant. Bildn. 1. 36. Diese Darstellung steht sehr nahe den S. 89, 2 erwähnten einer Terracottagruppe und eines Lampenreliefs. Jahn. Arch. Beitr. S. 168 sagte: ‘ das ist keine Vereinigung in glücklicher Liebe und deutet mehr auf Trennung hin ’. Richtig, nur dass die Trennung deutlich als vorausgegangen nicht als bevorstehend ausgedrükt ist.

(2) Vgl. *Annali* 1860 S. 372, und S. 370 f. zum Folgenden.

(3) Auch der Erzdiskos von Perugia Denkm. a. Kunst. II, 680, hat in die vom capitolinischen Typus abgeleitete Gruppe den sepulcralen Zug hineingetragen, dass der Eros die umgekehrte Fackel auf den Altar hält, wie es scheint, um sie neu zu entzünden.

SITZUNGEN.

11. Januar: Mau über die Baugeschichte des letztentdeckten Tempels der Venus Pompeiana (s. oben 1900 S. 270). — Delbrueck über die Kuh des Myron. (vgl. oben S. 42 ff.). Petersen macht Einwendungen gegen die Zurückführung der [jetzt auf Taf. IV abgebildeten] Kuh auf Myron, weil er nichts von dem grossen, einfachen Stil des 6. Jhdts, nichts von flächenhafter Behandlung an ihr findet, vielmehr den Kopf kleinlich, das Auge nicht gross gerundet, und weil er vor allem in dem mit gesenktem Kopf, so total verschieden von den Kühen des Parthenonfrieses, wie müde, oder des Jochs gewohnt vorschreitenden Thiere nichts von der frischen Lebendigkeit sieht, welche die Myronische Kuh ausgezeichnet haben muss. Delbrueck repliciert.

25. Januar: Pollak über neugefundene Nachbildungen des Parthenoskopfes (Jarheshefte des Oesterr. Instituts IV, 1901, 144 ff.) — Pfuhl über einen Kopf des Thermenmuseums (s. oben S. 33). Dazu Petersen, in Ganzen zustimmend, und auf ein Beispiel ähnlicher Kopfbedeckung hinweisend. —

8. Februar: Huelsen über ein neues Fragment der *fasti sex primorum ab aerario* (vgl. Mommsen Mitth. 1891, 157 ff.). — G. Ficker über ein Damasianisches Epigramm auf Petrus und Paulus (n. 26 ed. Jhm; de Rossi *Inscr. Christ.* II p. 32 n. 77. Wird in der Briegerschen Zeitschrift für Kirchengeschichte erscheinen). — Petersen über die Farbenreste an dem in der vorigen Sitzung besprochenen Kopf des Thermenmuseums als Beweis von Erz nachahmender Bemalung. Dazu Greve.

22 Februar: G. Wilpert über Topographie und Benennung der Katacomben zwischen der via Ardeatina und der Appia (s. *Röm.* Quartalschrift XV, 1901, 32 ff.). — Petersen über das Gewand des Aristogeiton und die Gruppe der Tyrannenmörder überhaupt (s. nächstes Heft).

8. März: Boni über ein neues Fragment der *Forma Urbis*; und über den Quell der Juturna auf dem Forum. Dazu Huelsen. — Huelsen über eine beim Lacus Juturnae gefundene Inschrift. — Mau über eines der Amorenbilder im Vettierhaus, wo manche mit beharrlichem Irrthum die Münzprägung dargestellt sehen wollen (S. Heft 2).

Eine beim lacus Juturnae gefundene Inschrift auf einer grossen, am rechten Rande behufs späterer Verwendung abgesägten Marmorplatte ist von Gatti (*Not. d. scavi* 1900 p. 570; *Bull. comun.* p. 286. 287; danach L. Cesana, *Rendiconti dell'Acc. dei Lincei* Ser. V vol. IX, 1900, p. 781 ff.) wie folgt ergänzt:

IM*p. caesari diui f*
augusto pont. max.
cos. xii imp. xiii trib
POTEST . XVIII*i* a. u. c. 749/50
COLONIA · IV*lia*
TERTIADECIM*a*
VTHINA · E[*x Africa*]
INDVLGENTIA · EIVS · AV*cta*

Bedenklich ist an dieser Ergänzung sowohl der Beiname der Colonie, *tertiadecima* (man erwartete *tertiadecimanorum*, wozu aber nach Gattis übriger Ergänzung der Raum nicht reichen würde), als die Phrase *ex indulgentia eius aucta*. An letzterer ist grammatisch anstössig der Ablativ mit Präposition statt des einfachen Casus; sachlich der Gebrauch des Ausdrucks *indulgentia* in so früher Kaiserzeit. Das lobende Hervorheben der *indulgentia* des Herrschers kommt vor dem zweiten Jahrhundert in Italien kaum vor (älteste Beispiele aus Rom und Umgegend *C. I. L.* VI 1492, Trajan, 101 n. Chr.: *indulgentissimus imperator*; *C. I. L.* VI 972: *colonia Ostia conservata et aucta omni indulgentia et liberalitate eius*) und wird recht häufig erst seit Severus und namentlich Caracalla (*C. I. L.* VI 1065. 1066. 1067. 1074. 1082. VIII, 6307. 6998. 7000. 7970. 10305: *super omnes principes indulgentissimus imperator*, meist eingeflickt um die Rasur für den Namen des Geta zu decken): für Augustus und die julisch-claudische Dynastie überhaupt ist es unerhört. - Die Ergänzung hat auszugehen von der vorletzten Zeile, wo nach Analogie anderer Inschriften (*C. I. L.* VI 1401: *colonia Aug. Bisica Lucana ex Africa*; 1010: *Hipponenses ex Africa*) zu schreiben ist *Uthina e*[*x Africa*]. Es fehlt demnach die ganze rechte Hälfte des Steines und damit entfällt das Hauptargument Gattis für die Ergänzung auf Augustus, nämlich dass in der Titulatur die *tribunicia potestas* an letzterer Stelle stehe. Wir behalten vielmehr die Wahl zwischen den drei

Kaisern Trajan, Hadrian, Antoninus Pius. Mit Rücksicht auf den Schriftcharakter möchte ich der Beziehung auf Hadrian den Vorzug geben, und ergänzen:

IM[*p. caes. traiano*
hadriano augusto
pontif. max. tribun.
POTEST · XVIII *cos iii. p. p.* p. C. 134/35
COLONIA · IV *lia* . . . . . .
TERTIADECIM *anorum*
VTHINA · EX *africa*
INDVLGENTIA · EIVS · AV *cta et conservata*

Z. 5 wird durch den Beinamen *Iu[lia* nicht hinreichend gefüllt, doch bleibt unsicher, welches zweite Cognomen dort gestanden hat.

22. März: Petersen über die kürzlich bei Pompeji gefundene Bronzestatue mit Versilberung, die nicht ein griechisches Werk des 5. Jhdts sei, sondern wahrscheinlich ein pompejanisches oder sonst unteritalisches des letzten Jhdts v. C. — G. Ficker über das Bild der Kreuzigung Christi in S. Maria antiqua. (Die Abhandlung wird erscheinen in der Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung und voraussichtlich in einer Fachzeitschrift). — Engelmann über vermeintliche Mosaikreliefs, die schon früher von ihm als nicht authentisch erwiesen, jetzt sich herausgestellt haben als bemalte Gipsabgüsse mit eingeritzten Linien, zur Nachahmung von Mosaiksteinchen.

12. April: H. Grisar über die Ausgrabungen in S. Saba. — Huelsen über den Forumscippus mit ältester Inschrift, speciell über die Zeilentheilung und die Standpunkte, von wo sie gelesen zu werden berechnet sei. Dazu v. Sickel, Skutsch, Gercke, Bormann und mehrfach replicierend Huelsen. — L. Mariani über eine kürzlich in Rom gefundene Marmorstatue des 5. Jhdts und ihr Verhaltniss zu einer der ‘ Herculanensischen Tänzerinnen ’. — Studniczka über die altgriechischen Reliefs von Thasos, als Theile eines Altars, und die Möglichkeit, einen Theil der Denkmälergruppe des sogen. Romulusgrabes auf dem Forum für einen ähnlich geformten Altar zu halten.

19. April, Paliliensitzung: Huelsen *Sopra il bassorilievo di M. Curzio nel Palazzo dei Conservatori.* — Petersen über Eros und Psyche (vgl. oben S. 57).

ZU DEN TYRANNENMÖRDERN.

Die Beobachtungen Sauers, in diesen Mittheilungen XV 1900 S. 219 ff., hätten sogleich einiger Zusätze bedurft; aber ich habe diese nicht machen wollen, ohne die Statuen in Neapel aufs neue zu untersuchen. Das geschah zwar noch in demselben Jahre, aber es ergab sich nun, dass es bei einfachen Zusätzen nicht sein Bewenden haben konnte (1).

Sauer will auch dem Harmodios die Scheide in die l. Hand geben; die Spur des Schwertriemens erklärt er für moderne Zuthat. Unglaublich, weil so die verschiedene Färbung des vom Schwertriemen einst bedeckten Marmors nicht zu erklären ist; unmöglich auch weil derjenige welcher den Aristogeiton so gut wie den Harmodios zum *διμάχαιρος* ergänzte, nicht blos dem einen von beiden die umgehängte Scheide gegeben haben würde. Dagegen ist solche Unterscheidung der beiden Freunde ein wesentlicher Zug des Werkes: der eine bartlos mit kurzem Lockenhaar — gewiss nach dem Leben, weil zu wenig gewöhnlich — der andre bärtig mit langem Nackenhaar; der eine nackt, der andre mit einem Gewandstück; der eine hauend, der andre stechend; dazu nun passt, dass jener in der parierend vorgehaltenen Linken die Scheide hielt, dieser in der zurückbewegten nichts. Die Vasenbilder, die freilich nicht die Statuen sondern die leibhaftigen Freiheitshelden darstellen wollen, aber es nicht können ohne unverkennbare Abhängigkeit von den populären Standbildern am Markte, heben jene für das Werk des Kritios (ob auch des Antenor?) charakteristische Unterscheidung auf und

(1) Die abgebrochene Stütze an Harmodios' l. Hand hatte bereits Benndorf, *Annali* 1867 S. 313 bemerkt. Vgl. auch die sorgfältige Revision von Patroni, *la scultura greca arcaica e le statue dei tirannicidi in Atti d. R. Accad. di Napoli* XIX 25, 20 des S. A.

geben beiden dieselbe Art der Ausstattung; aber zum Glück wählte der eine Maler die eine, der andre die andre Art: auf der Lekythos Scaramanga haben beide Freunde die Scheide umgehängt, auf dem Würzburger Stamnos haben beide sie in der Hand. Ebenso ist es mit der Bekleidung gemacht: beide sind nackt auf der Lekythos, beide bekleidet auf dem Stamnos (1). Für beide Stücke war jedem der beiden Maler eine Figur der Erzgruppe maassgebend, da wir hier am Harmodios die Nacktheit mit der umgehängten, am Aristogeiton das Gewandstück mit der in der Hand gehaltenen Scheide verbunden sehn. Dazu kommt dann noch der weitere Beweis, dass keine der Nachbildungen den Harmodios mit Scheide in der Hand (2), wohl aber eine ihn mit der umgehängten zeigt.

Schlimmer ist dass Sauer, in Uebereinstimmung mit Früheren, wie namentlich Friederichs, von Wolters nicht berichtigt, auch den l. Arm des Aristogeiton mit dem übergehängten Gewand für modern erklärt, obgleich schon Benndorf und neuerdings Patroni nachdrücklich dessen Echtheit verfochten haben. Nur die l. Hand erkannte man als moderne Zuthat an und fand sie mit Recht etwas zu kurz gerathen. Schon dieser Mangel, aber auch die Uebereinstimmung des Marmors, der Arbeit, des Stiles mussten von dem Verdikt abhalten; nicht am wenigsten endlich die Anordnung des Gewandes, die vom Copisten dem Marmor zuliebe ein wenig alteriert, vom Ergänzer durch Ueberarbeitung verdunkelt und in Einzelnem misverstanden ist, um so weniger aber diesem zugeschrieben werden kann. Eben dies Gewand verdient aber etwas mehr Beachtung als ihm bisher zutheil geworden ist, da niemand daran gedacht hat dasselbe zu verstehen, geschweige denn zu ergänzen, und nur Benndorf richtig bemerkt hat, dass es in seiner ganzen Ausdehnung die ursprüngliche untere Endigung verloren hat. Ausserdem hat Brunn, Griech. Kunstgesch. II 196 zweierlei bemerkt, erstens dass der gewöhnliche

(1) Für die Nachbildungen verweise ich auf Arch. epigr. Mitth. aus Oesterr. 1879 S. 73. Dazu die dort schon S. 85 erklärte Vase in Würzburg, die dann Boehlau Arch. Zeit. 1883 T. 12 veröffentlichte. Gegen den daselbst S. 222. erhobenen Zweifel möchte ich auch meine a. O. ausgesprochene Ansicht festhalten, dass auch Tischbein I 23 denselben Vorgang darstellt.

(2) Auf dem Schilde der Polias, Arch. Zeit. 1870 T. 24 ist nur die Hand reichlich gross gerathen. Ihre charakteristische Bewegung gibt die Bleimarke *Bull. de corr. hell.* 1884 T. III 71 besser wieder.

strenge Schematismus in diesem Gewand gänzlich aufgegeben sei, zweitens dass das Gewand wohl als Sphyrelaton zu denken sei (1).

Die Betrachtung hat natürlich auszugehen von der Neapler Statue; und erst nachher ist die einzige andre Replik, die das Gewand deutlicher erkennen lässt, das Thronrelief heranzuziehen. An der Statue nun liegt das Gewand aussen so, dass von einer breiten Mittelfalte ein Saumzickzack nach beiden Seiten herabläuft. Links endet das Zickzack in einem Quastzipfel, von welchem der Saum nach links gradlinig hinauflaufend zu denken ist, da von einem Zickzack hier weiter keine Spur ist. An der rechten Seite hört das Zickzack plötzlich auf: die dicht daneben laufende Fuge der Ergänzung erklärt das.

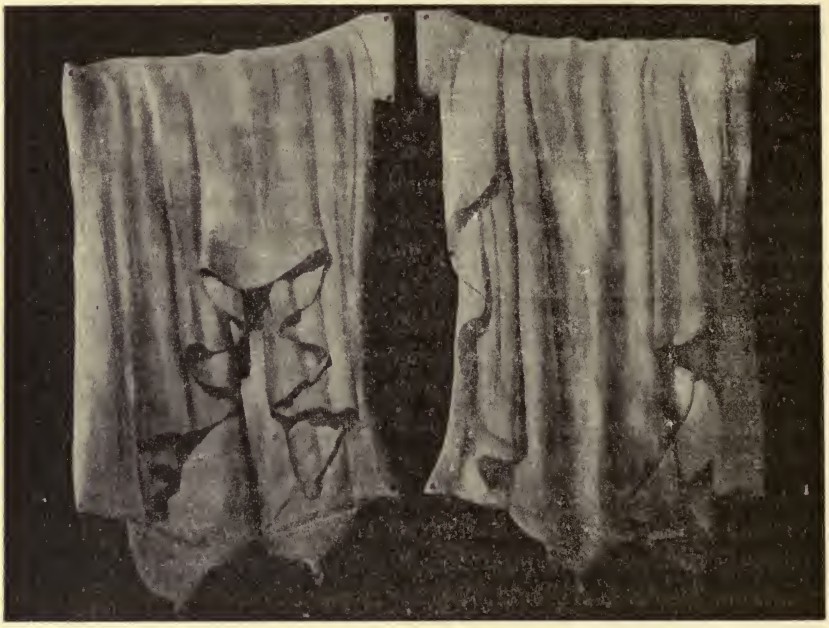
Es ist selbstverständlich, wird aber durch die Faltenzeichnung der inneren Seite zum Ueberfluss bestätigt, dass auch das r. Zickzack in einen gleichen Quastzipfel ausging. Zwischen den zwei so durch die Quasten gekennzeichneten Ecken werden wir kaum anders als einen graden Saum denken können: jedenfalls war jener Ecken wegen das Gewand nicht, wie man gewöhnlich sagt (2), eine Chlamys, sondern kann wohl nur ein Himation, oder wenn es dafür zu klein scheint, eine Chlaina heissen, jenes, wenn das Zeug gedoppelt über den Arm gelegt ist, dieses, wenn einfach. Dass aber das Zeug nicht doppelt liegt sagt eine einfache Ueberlegung: es müsste dann an einer Seite, sei es in der Horizontale, sei es in der Verticale die Umkehr des Stoffes, an der entgegengesetzten der doppelte Saum liegen; keines von beiden ist der Fall. Also, da das Gewand jederseits des Armes einfach herabhängt — natürlich soweit es nicht gefaltet ist —, so kann das was aussen neben dem Zickzack an Falten sichtbar ist, nur die Kehrseite des vom Arme nach innen hängenden Zeuges sein, augenscheinlich der grösseren Hälfte der Chlaina.

Verfolgen wir nun die grosse Mittelfalte über den Arm nach innen, so sehen wir sie oben durch den Druck des Armes in mehrere

(1) Unverständlich bleibt, dass Brunn aus dem Zweiten das Erste ableiten will. Aber auch sein Urtheil über die Stilisierung des Gewandes ist nicht ganz zutreffend: die vermeintlichen Stilungleichheiten beruhen auf dem irrigen Glauben an die Florentiner Repliken der Gruppe. Vgl. auch Hauser im Jahrbuch 1892 S. 202, 26.

(2) Vgl. Amelung in Pauly-Wissowa R. E. III, 2335.

kleine Falten sich theilend und, was schon aussen begann, mehr und mehr nach der Handseite sich verschiebend. Infolgedessen erscheint sie hier, obwohl alle Theilfalten sich wieder zu dem Hauptcanal einen, nicht so central und nicht so dominierend, zumal, sich hier ganz anders als aussen, eine ähnliche zweite Canalfalte neben sie legt. Am meisten entstellt ist jene Hauptfalte indessen



durch die moderne Ergänzung oder vielmehr Abarbeitung. Die Falte muss in ihrem unteren Verlauf abgestossen gewesen sein; da hat der Restaurator die bestossene Partie weggearbeitet und den Saum schräg nach rechts hinaufgeführt. So wie jetzt kann er gegenüber dem links hinauflaufenden ursprünglich nicht gewesen sein. Ebenso unmöglich ist die Gewandmasse, die, als wie unterhalb jenes gefälschten Saumes zum vorschein kommend, zurechtgemacht ist; und dass das Gewand unten, dem stützenden Stamm zuliebe, grad abgeschnitten ist, sieht man sogleich.

Hier kommt nun das Thronrelief zuhilfe, dessen Aussehen wir ja durch Michaelis noch genauer kennen (1). Weil hier die Gruppe von Aristogeitons Seite her gesehen wird, zeigt sich die Innenseite, und da erscheint wieder die Hauptfalte nach unten sich verbreiternd und mit der charakteristischen Ω-Endigung, die nach links deutlich in den Quastzipfel ausgeht, nach rechts desgleichen, nur etwas weniger deutlich. Diese Form lässt sich nun sowohl mit der Innen- als auch mit der Aussenansicht der Statue unschwer in Einklang bringen, wie die beigesetzten ergänzten Zeichnungen, links die Aussen-, rechts die Innenansicht, veranschaulichen mögen (2). In einem Punkte hat die Zeichnung sich mehr an das Relief als an die Statue gehalten: die Höhlung der Centralfalte, nicht die flache äussere sondern die tiefere innere, zeigt sich an der Statue aussen nicht geschlossen sondern offen. Es gehört aber wenig Phantasie dazu, um einzusehen, dass eines wie das andere bei wesentlich gleicher Gewandlage möglich ist. Aber allerdings kann es befremden, dass an der Statue die Höhlung der Hauptfalte innen nicht so weit nach der Handseite hin liegt wie die Aussenansicht erwarten lässt. Das dürfte dem Copisten schuldgegeben werden, welcher aussen die Kehrseite der Mittelfalte unten möglichst in der Linie der Vorderseite oben verlaufen lassen wollte. Im Marmor war ja die eine Ansicht von der andern unabhängig, anders als bei dem gehämmerten Erz, wo jede Falte, wie bei wirklichem Gewande, hinten dieselbe war wie vorn.

Ob aber nicht in einem andern Punkt am Original selbst die Wahrheit dem Scheine geopfert worden sei, das darf man fragen. Hängt das Gewand jederseits vom Arm, wie sich vorher ergab, einfach herunter, und ist die Grundform desselben, wie schon angedeutet, ein Viereck, so muss die Mittelfalte in demselben Maasse, wie sie an der Aussenseite verkürzt ist, an der Innenseite tiefer herabhängen. Das ist nun auch wirklich der Fall; nicht so aber das zweite, was gleichermaassen innen als Gegenspiel der Anordnung aussen zu fordern wäre: das Saumzickzack müsste,

(1) Vgl. die Photographie vom Abklatsch im *Journal of hell. stud.* 1884 pl. 48 mit der oft wiedergegebenen Zeichnung Stackelbergs.

(2) Ich verdanke dieselben zwei jungen Freundinnen. In der Aussenansicht ist unten sowohl die Fuge der gezeichneten als auch diejenige der Marmorergänzung sichtbar; auf letzterer ist jetzt die Quaste hinzugefügt.

weil aussen von der verkürzten Mittelfalte jederseits nach unten laufend, innen folgerichtig von der langgezogenen Mittelfalte beiderseits nach oben laufen. Das scheint nun zwar links der Fall zu sein, und muss, wie schon gesagt, auch rechts ähnlich gewesen sein; aber unvereinbar damit sind die beiden Quastzipfel, die das Thronrelief hier unten zeigt, während sie eigentlich, im Gegensatz zu ihrem Platze aussen, hier vielmehr weiter oben am Saum hängen müssten: es ist ja einleuchtend, dass die Saumlänge zwischen diesen zwei Quasten, so wie sie sind, sehr viel kürzer sein muss als diejenige zwischen den zwei Quasten der Aussenseite. Vielleicht aber hat doch auch hier der Copist die Quastzipfel aus der andern Ansicht interpoliert (1).

Vergleicht man jetzt die beiden Ansichten des Gewandes, so wird man schwerlich in Abrede stellen, dass durch reichere Zeichnung die Aussenseite die bevorzugte ist. Dies ist nun eben die Harmodiosseite, und dass Harmodios von den beiden Tyrannenmördern der Liebling des Volkes war ist bekannt. Man hat dies so erklären wollen, dass Harmodios es gewesen, der den Hipparch erschlug. Aber das war eine willkürliche Folgerung aus der Angabe des Thukydides, die jetzt auch Aristoteles hat, dass Harmodios auf der Stelle umgekommen, Aristogeiton dagegen erst später ergriffen worden sei. Im Gegentheil war es Aristogeiton, der dem Hipparchos den ersten tödtlichen Stoss mit dem Schwert gab. Das sagen uns ältere Zeugen als Thukydides, nämlich die Denkmäler. Ich habe es schon früher namentlich gegen Friederichs ausgeführt, muss es aber aufs neue betonen, da man bisher nicht viel Verständniss dafür gehabt hat (2). Nicht das geringste Verdienst der Erzgruppe war

(1) Jedenfalls hat er bei Uebertragung in Marmor die zum Anschluss an den Stamm vorspringende Ecke zugesetzt. Die jetzt vorhandene ist ergänzt, aber Sauer hat neben der jetzigen Ansatzstelle den Ausbruch des Zipfels nachgewiesen. Auch an der andern Seite kann die ausserhalb der Saumlinie hängende Masse nicht wohl im Erz vorhanden gewesen sein.

(2) Wer den Aristogeiton zum schützenden Secundanten des Harmodios macht, giebt dem vorgehaltenen Gewande hier eine andre Bedeutung als es sonst immer hat, nämlich zu eigenem Schutz; verkennt ausserdem des Aristogeiton zum Stoss ausfallende Bewegung. Die Auslegung die Sauer a. O. S. 51 177 den Worten der Thukydides VI 56, 2 *πολλῷ δὴ μᾶλλον ... καὶ* (dies lässt Sauer weg!) *ὁ Ἀριστογείτων παρωξύνετο* werden wohl nicht alle so 'natürlich' finden wie er.

die unterscheidende Charakteristik des Aelteren und des Jüngeren, des ἐραστής und des ἐρώμενος, und eben das zielsichere, überlegte und zugleich gedeckte Vorgehn des Aelteren im Gegensatz zur ungestümen aber unbedachten Leidenschaft des Jüngeren war es, was ersterem sowohl den ersten Streich mit der rascheren Stichwaffe als auch das leichtere Entkommen ermöglichte. Jenes, das in der Gruppe nicht direkt dargestellt sondern dem verständigen Beschauer vorauszusehen überlassen ist, hat der Würzburger Stamnos und neuerdings der Rest einer zweiten ganz ähnlichen Vase (1) bestätigt, wo der Tyrann von Aristogeiton schon durchbohrt erscheint, während Harmodios noch zum Streiche ausholt.

Dass nun aber Harmodios, obgleich er nicht zuerst den Feind getroffen, dennoch der bevorzugte Liebling des Volkes war; das erklärt sich leicht: er war in voller Jugendblüthe ὥρᾳ ἡλικίας λαμπρός; er hatte den Lockungen des Tyrannen widerstanden; er war die Hauptperson des Dramas, er Gegenstand der Liebe von der einen, des Hasses von der andern Seite; er war auf der Stelle, wie im Kampfe für die Freiheit — so meinte man ja — geblieben, während der andre später ergriffen (er scheint das Weite gesucht zu haben, den Freund im Stichen lassend), nach Marterung einen minder rühmlichen Tod fand. Darum also hat Harmodios, der in fast allen Erwähnungen vorangestellt ist, auch in der Gruppe den Vorrang gehabt. Nicht dass er, wie ich früher wähnte, in der Richtung der Bewegung voran gewesen wäre, wohl aber dadurch dass die Gruppe so aufgestellt gewesen sein muss, dass sie vornehmlich von der Seite des Harmodios her gesehen wurde. Die Lage und Umgebung des Standortes der Gruppe muss derartig gewesen sein, dass diese für den rechts Stehenden (Harmodios) einen Vorzug bedingte. In wiefern, das werden wir schwerlich je genau erfahren — sofern man nicht ein Mal die Basis *in situ* zu finden

(1) S. *Notizie* 1900 S. 276; gefunden in Gela unter den von Orsi entdeckten Weihegaben für den Heros und Stadtgründer Antiphemos. Diese Fragmente haben den Vorzug der Beischriften Ἁρμ]όδιος bei dem von rechts mit hochgeschwungenem Schwerte Angreifenden; Ἵππ[αρ]χος bei dem langbärtig in der Mitte Stehenden im Chiton, der schon getroffen sein muss, da er, *figura alquanto inclinata*, schon zu wanken scheint. Orsi hat die nahe Verwandtschaft mit der Würzburger Vase erkannt. Der Gedanke an die grosse Wandmalerei hat aber keinen Halt.

das Glück haben sollte —; soviel aber dürfen wir doch wohl sagen' dass, wo auch immer am Areopag die Gruppe gestanden haben mag, sie gewiss an der Processionsstrasse der Panathenäen gestanden haben muss, und zwar so, dass die Richtung der vorstürmenden Freunde rechtwinklig auf die Strasse ging (1). Da ferner der erste wirkungsvollste Eindruck von der Gruppe derjenige war, den die zur Burg ziehende Procession hatte, die, wie man meinte, am Jahrestage jener That zur Göttin zog, also der 'Heroen' zu gedenken besonderen Anlass hatte, so wird die Gruppe rechts vom Wege gestanden haben. Wer in der Procession, aber auch wer sonst vom Markt zur Burg hinaufging, der hatte wohl längere Zeit schon die linke Seitenansicht der Gruppe, in der man Harmodios voll sah, vor Augen; einen Augenblick dann auch die Vorderansicht; die Aristogeitonseite, vermuthe ich, sah die Procession gelegentlich beim Umblicken oder länger bei der Rückkehr.

Für die Seitenansicht aber war die Gruppe augenscheinlich componiert (2). Besser noch als die ganzen Gestalten sagt uns dies das Gewand des Aristogeiton. Dasselbe sagen uns sämmtliche Nachbildungen; dasselbe auch noch eine die Idee des Werkes angehende Erwägung. Man hat in der heroischen Nacktheit der beiden Freunde ein ideales Moment der Darstellung gefunden, mit Recht. Noch mehr muss aber etwas anderes an dem Werke als ein idealer Zug bezeichnet werden, das ist die Weglassung (3) des erschlagenen oder

(1) Vgl. A.-E. M. aus Oest. 1879 S. 90. Die dagegen von Sauer, die Anfänge der stat. Gruppe S. 48, 174 gemachten Einwendungen treffen die Hauptsache nicht. Lag die Orchestra in der Nähe des von Dörpfeld entdecken Dionysosheiligthums (s. Ath. Mitt. XIX S. 506, Taf. XIV, XX S. 161 so müsste die Orchestra mit den Tyrannenmörden wohl irgendwo am Pnyxhügel gelegen haben.

(2) Vgl. jetzt auch E. Loewy, die Naturwiedergabe in der älteren griech. Kunst S. 31.

(3) Murray, *Handbook* S. 256 meint, der Tyrann könne nicht gefehlt haben, und beruft sich zum Beweis auf *a fragment of a painted vase recently found on the Acropolis*. Von einem solchen Fragment habe ich auch bei einem, der mit den Akropolischerben vertraut ist, nichts in Erfahrung bringen können, vermuthe also eine Irrung betreffs der Würzburger Vase, die Murray ja nicht anführt. Diese kann, weil anders zu beurtheilen, nichts gegen die Uebereinstimmung der andern Zeugen beweisen. Diese lassen alle den Tyrannen weg.

zu erschlagenden Tyrannen, der doch als Ziel des Angriffs, ob auch noch nicht getroffen, dazugehörte; daher er auch in den zwei Vasenbildern zugefügt ist. Ein Mann in Friedens- und Festestracht von zwei Bewaffneten angefallen, das hätte das Hässliche der That zu stark vor Augen gerückt. Also hat man die Freunde allein, wie auf einen noch nicht unmittelbar nahen Gegner losstürmend dargestellt und es der Phantasie überlassen, den Gegner hinzuzudenken: man mochte nun jeden Freiheitsfeind da vor ihnen einsetzen, und so wurden die beiden 'Heroen' zu allgemeinenen Vorkämpfern bürgerlicher Freiheit. Mit solcher Phantasie konnte man die beiden Freunde aber doch nur von der Seite her anschauen, nicht von vorn, wo man selber ihrem Ansturm ausgesetzt stand.

Die Ansicht von vorn ist auch in der That eine durchaus unerfreuliche, und je mehr man die beiden Figuren aus strenger Parallelbewegung, wie sie durch den Reliefcharakter beider Figuren gefordert wird, convergieren lässt, um auch etwas von der Seitenansicht in die Vorderansicht hineinzubringen, desto mehr opfert man das eine Princip auf, ohne doch dem andern gerecht zu werden, und die Gruppe wird stilwidrig (1).

Dass beide Gestalten, auf gleiche Linie gestellt, sich in der Seitenansicht fast decken erschien mir wie Sauer anstössig. Ich wollte deshalb Aristogeiton um einen halben Schritt voranstellen; Sauer leitete aus derselben Thatsache den Satz ab, dass die Vorderansicht die vom Künstler gewollte sei. Ist dies falsch, so war auch jenes nicht richtig, weil, wie Sauer richtig bemerkte, die Gesammtheit der Nachbildungen, namentlich die Uebereinstimmung der einen von der Aristogeitonseite her gesehenen mit den übrigen, wo Harmodios vorn steht, für völlige Gleichstellung zeugt, bei welcher die Gemeinschaft der Freunde unstreitig am besten zum Ausdruck kommt. Was bleibt also übrig als die Gruppe so zusammenzustellen, wie die Nachbildungen sie zeigen, indem man von der

(1) Stilwidrig würde auch die Ansicht 348 bei Springer-Michaelis, Handbuch I^{6} S. 196 sein, wenn sie als Hauptansicht zu gelten hätte. Der dem Aristogeiton daselbst aufgesetzte Kopf entspricht dem Stil der Gruppe natürlich weit besser als der des Meleager; aber unrichtig ist doch auch an ihm die Bartform und das kurze Nackenhaar; man vergleiche das Thronrelief, auf welchem auch das stossbereit gehaltene Schwert Aristogeitons sehr viel besser wirkt als das kraftlos hängende in jener Abbildung.

geringen Vorschiebung der tiefer im Grund stehenden Figur, als nur dem Relief zuliebe geschehen, absieht (1).

Dass die griechische Kunst lange Zeit hindurch an solcher Ansicht zweier nebeneinander gestellter, fast sich deckender Figuren keinen Anstoss genommen, sondern dafür eine Vorliebe gehabt hat lehren uns Vasenbilder und Reliefs in grosser Menge. Mit geringem Aufwand von Kunst und Mühe schafft man früh schon scheinbar eine Mehrzahl von Figuren, indem man den vorderen Contur wiederholt, wenig vortretend, wie einer tiefer im Grunde stehenden Figur angehörig (2). So sind in schon fortgeschrittenem Können auf der Françoisvase die Horen und Musen selbst zu dreien nebeneinander herschreitend dargestellt; ebenda die acht Paare der gegen den Eber vorrückenden Jäger, die Paare wohl, aber die Hälften jedes Paares wenig variiert.

Das Paar der Seite an Seite thronenden Heroen der altspartanischen Reliefs ist mit sichtbarem Bemühen in Kopf und Armen differenziert, während auf der so viel vollkommeneren Stele von Laurion (3) beide Figuren, soweit erhalten, ganz gleich sind. Auch noch die grossen Schalenmaler haben, wo es galt zu gleichem Thun verbundene Männer oder Frauen darzustellen, nicht verschmäht, solche Paare bald mehr, bald weniger unterschieden, eine durch die andre grösstentheils verdeckt nebeneinanderzustellen. Darunter besonders bemerkenswerth für den vorliegenden Fall sind Paare, die zu Kampf und Angriff vorstürmen wie die Tyrannenmörder, und zwar wiederum gleich diesen (in der Hauptansicht) nach links. So zwei zum Kampf eilende Amazonen des Euphronios; ebensolche im Einzelnen ein wenig reicher ausgeführt, von Duris, diese beiden Paare mit einiger Verschiedenheit in den Paarhälften, in der Tracht freilich mehr als in der Bewegung (4); fast identisch dagegen zwei

(1) In der Wirklichkeit ergaben sich übrigens dem Beschauer beim Wechseln des Standpunkts ja leicht ähnliche Ansichten.

(2) Vgl. R. Delbrueck, Beiträge zur Kenntniss der Linienperspektive S. 18; Loewy, die Naturwiedergabe S. 19 und 21.

(3) Die altspartanischen Reliefs in Athen. Mitt. 1877 T. XX XXII ff.; das von Laurion 1887 T. X.

(4) Diese zwei Amazonen sind wiederholt auch auf der Aretiner Vase *Mon. ined. d. Inst.* VIII 6 (Revers), nur etwas mehr gelöst, und hier haben sie noch zwei andre vor und hinter sich. Auch im Hauptbild derselben Vase

losstürmende Krieger des Hieron. Und auch das haben diese Paare zum Kampfe Stürmender mit den Tyrannenmördern des Kritios (und des Antenor?) gemein, dass ihnen gegenüber kein Ziel des Angriffs dargestellt ist. Den Kriegern des Hieron fehlt allerdings der Gegner nicht, aber sie greifen ihn nicht unmittelbar an.

In einem andern Punkte aber unterscheidet sich die Darstellung dieser Figurenpaare auf Vasenbildern von den plastischen Tyrannenmördern: die gemalten Paare, auch in so compliciertem Schema, wie die zwei nicht laufend sondern nebeneinander hockend nach links dargestellten Krieger des Euphronios, zeigen immer beide dieselbe Seite, die letztgenannten die Rückseite, alle andern die Vorderseite. Nur ein einziges Mal in den Beispielen, die Hartwigs Meisterschalen bieten, auf einer späteren Schale des Euphronios, sind zwei rechtshin in gestrecktem Galopp reitende Knaben vielleicht — Gewissheit erlaubt der Erhaltungszustand der Vase nicht — der eine von vorn, der andere von hinten gesehen dargestellt. Die Maler mit der Ein- Ansicht ihrer Darstellungen entbehrten ja des Antriebs, der für den oder die Meister der Tyrannenmörder in der Berechnung des Werkes für zwei Hauptansichten gegeben war.

Immer aber war bei jenen Paarungen die Absicht des Künstlers, die innige Gemeinschaft der so Verbundenen vor Augen zu stellen. In besonderen Fällen wird die Gemeinschaft noch inniger durch gegenseitige Umschlingung mit je einem Arm, wie bei zwei Mänaden des Amasis, ein Schema das sehr viel vollkommener jüngst sich darstellte auf einer von De Ridder herausgegebenen Vase.

---

treten dem Herakles zwei schwergerüstete Amazonen gegenüber, Seite an Seite fechtend, offenbar der Phalanx gemäss, da neben ihnen, freier sich die leichtbewaffnete Schützin bewegt.

(1) Amazonen des Euphronios: Hartwig XIII, des Duris XXII; Krieger des Hieron XXVIII, Hoplit und Schütz des Euphronios X, reitende Knaben LII, Mänaden des Amasis Wiener Vorlegeblätter, 1889. Taf. III 2, de Ridders Publication *Fondation Piot* 1900 T. III; Onesimos *Mon. ined. d. Inst.* XI, 27. Die volcenter Schale Gerhard. Letztere hat kürzlich Winter, wie mir scheint mit Recht, dem Euphronios zugeschrieben, Wiener Jahreshefte III S. 121. Er hebt S. 126 die Aehnlichkeit der Gruppe des Satyrs und Hermes mit derjenigen des Harmodios und Aristogeiton hervor. Seiner Deutung des Vasenbildes und der gefundenen Beziehung zwischen beiden Seiten kann ich freilich nicht beitreten, sowenig wie dem Versuch, die Neapler Tyrannenmörder doch wieder Antenor zuzuschreiben.

Und alle diese näher zu vergleichenden Beispiele, auch die zwei Paare von je einem Satyr und einer Manäde des Onesimos und die herrliche Volcenter Amphora mit Hermes und einem Satyr in feierlichem Schritt nach rechts, dürfen mit einiger Sicherheit zwischen die Jahre 510 (Antenors Tyrannenmörder) und einem Zeitpunkt nicht zu fern von 476 (Aufstellung der Gruppe des Kritios) angesetzt werden, mit anderen Worten: die Gruppe der Tyrannenmörder, erst die ältere, dann die jüngere erweist sich als überaus populäres Werk nicht blos durch die vielen kleinen Nachbildungen, sondern auch durch die Anregung die sie freierem Nachschaffen gegeben hat.

E. PETERSEN.

AMOREN ALS GOLDSCHMIEDE.

Das in diesen Mittheilungen XI (1896) S. 78 f. beschriebene Bild des Hauses der Vettier in Pompeji, Amoren als Goldschmiede, wurde ziemlich gleichzeitig mit dem Erscheinen jenes Berichtes von Herrn Talfourd Ely im *Numismatic Chronicle* 1896 S. 53 ff. besprochen und ganz anders erklärt. Nach ihm ist hier eine Münzwerkstätte dargestellt. Diese Erklärung wurde angenommen von H. Grueber, *Archaeologia* LV S. 317, der die Darstellung im Hause der Vettier in Verbindung brachte mit den Münzmeistern der Gens Vettia (Babelon II S. 530. 531; um 101 und 69 v. Chr.), in dem Sinne, dass hier eine Familienerinnerung gefeiert werde. Widerspruch erhob A. Blanchet, in einer kurzen Note *Revue Numismatique* 1896 S. 360. Meiner Erklärung schloss sich auch im Wesentlichen A. Sogliano an (*Mon. ant. d. Lincei* VIII, 1898, S. 128), nur dass er, ich weiss nicht recht weshalb, die allgemeinere Bezeichnung Metallarbeiter vorzieht. Aber die Münzhypothese fand einen neuen Vertreter in Herrn E. J. Seltman (*Num. Chron.* 1898 S. 294 ff.), der einige Irrtümer Herrn Ely's berichtigt und einige weitere Argumente gefunden zu haben glaubt. Der erneute Widerspruch Herrn Blanchets (*Rev. Num.* 1899 S. XVII) überzeugte ihn nicht. Er kommt in dem *Journal international d'archéologie numismatique* (II, 1899, S. 225 ff.) auf den Gegenstand zurück und findet hier Beistand in Herrn Svoronos (S. 239 ff.), der im Wesentlichen beistimmt. Ebenda S. 271 ff. verteidigt dann Herr Seltman seine Auffassung in einigen Punkten, über die Herr Svoronos von ihm abweicht. Endlich hat Herr Blanchet nochmals (*Rev. num.* 1899 S. XLVIII) seine Auffassung verteidigt, wobei er in einem Punkte (in Betreff des Blasebalges) Herrn Svoronos sehr unnötigerweise eine Concession macht.

Es ist charakteristisch, dass von den an der Debatte Beteiligten nur Herr Blanchet auf Grund von Autopsie spricht, und dass er mit mir und Sogliano einverstanden ist. Die Anderen reden auf Grund von Photographien, aus denen sie die seltsamsten Dinge herausseben. Da trotz der unendlich einfachen Sachlage die Debatte kein Ende zu nehmen scheint, so ist es wohl nicht überflüssig, in aller Kürze die gänzliche Unhaltbarkeit der Münzhypothese nachzuweisen. Es handelt sich hier teils um einige Betrachtungen allgemeiner Art, teils um die Deutung der einzelnen Figuren.

Zu Gunsten der Münzhypothese ist geltend gemacht worden, dass gleich oberhalb dieser Darstellung auf der roten Wandfläche zwei Pfauen gemalt sind, in denen man eine Hindeutung auf die Juno Moneta findet. Die Sache erledigt sich einfach dadurch, dass die gleichen Pfauen auch über dem Bilde der Oelfabrikanten und über dem des Weinhandels erscheinen, und ohne Zweifel auch über dem verlorenen Pendant des letzteren angebracht waren.

In Betreff der Erinnerung an die Münzmeister Vettius ist — abgesehen von der allgemeinen Unwahrscheinlichkeit — noch zweierlei zu bemerken.

Erstens ist es sehr zweifelhaft, ja fast unwahrscheinlich, dass diese Bilder auf Anordnung der Vettier ausgeführt wurden. Bekanntlich zerfallen die Malereien dieses Hauses in eine ältere und eine jüngere Serie (Mitth. XI, 1896, S. 6). Der Unterschied in der Geschmacksrichtung beider Serien ist so gross, dass es kaum vermeidlich ist, einen Besitzwechsel anzunehmen. Oder sollte wirklich derselbe Besitzer diese Amorenbilder und das entsetzliche Dirkebild in Auftrag gegeben haben? Die Signacula der beiden Vettier wurden im Hause gefunden; sie lebten also hier in der letzten Zeit; von ihnen kann die jüngere Serie stammen, schwerlich die ältere, der diese Bilder angehören.

Zweitens aber dürfen wir nicht vergessen, dass die beiden Vettier Freigelassene sind. Sollen denn auch auf diese die Erinnerungen an die Vorfahren des Patronus übergegangen sein?

Mit Recht hat Blanchet hervorgehoben, dass der Staatsakt des Münzens nicht zu den übrigen Scenen passt. Seltman antwortet mit Hinweis auf das Wettrennen, das auch eine staatliche Veranstaltung sei. Es bleibt aber bestehen, dass die Münze nicht hierher passt.

Der Reiz dieser Darstellungen beruht doch zum grossen Teil darauf, dass der Beschauer hier Dinge fand, die ihm aus dem täglichen Leben geläufig waren, idealisirt dadurch, dass Träger der Handlung die graziösen Amorenkinder sind. Die Gemeinverständlichkeit ist wesentlich. Es ist aber wohl zweifelhaft, ob in Pompeji irgend Jemand lebte, der die Manipulationen der Münzprägung aus Anschauung kannte; eine Darstellung derselben wäre reizlos und unverständlich geblieben.

Sodann sind doch diese Bilder nicht ohne Beziehung auf die Bestimmung des Zimmers als Speisesaal: es sind Handwerke und Betriebe dargestellt, die zum Convivium in Beziehung stehen, Freilich mit einigen Ausnahmen. Zunächst waren die kurzen Wandstücke neben dem Haupteingang zu klein für eine solche Handwerksdarstellung; so begnügte man sich hier mit je einem von den Amoren ausgeführten Kinderspiel (Mitth. XI S. 73 n. 149. 150). Ferner war die Mitte der Langwände anders behandelt, durch etwas Besonderes hervorgehoben: rechts das Wettfahren, links zerstört. Dass es sich hier um eine Abweichung vom Uebrigen handelt, wird auch dadurch betont, dass neben dem Mittelfelde die niedriger liegenden schwarzen Streifen (4 in dem Schema Mitth. XI S. 63) nicht, wie sonst überall, blumenpflückende Psychen, sondern mythologische Scenen enthalten. Kinderspiele und Wettfahren dürfen also nicht gegen den einheitlichen Charakter des Uebrigen, der Handwerkscenen, geltend gemacht werden. Diese nun zeigen auf der rechten Wand die Bereitung alles dessen, was zum festlichen Schmuck des Wirtes und der Gäste gehört, nämlich (von L. beginnend) Kleider, Goldschmuck, Salböl, Kränze. Auf der Rückwand zeigt nur der Mittelstreif die Amoren an der Arbeit: Weinlese und Kelter. Rechts feiern sie die Vestalia, das Fest der Bäcker; links der Triumphzug des Bacchus. Die Beziehung auf Speise und Trank ist klar genug. Und so auch in dem einzigen erhaltenen Bilde der linken Wand, dem Weinhandel.

Es ist wohl klar genug, dass in diesen ganzen Zusammenhang die Münze durchaus nicht hineinpasst, vortrefflich dagegen die Goldschmiedewerkstatt. Bei Betrachtung der einzelnen Figuren haben wir also vor allem zu fragen, ob irgend ein Grund ist, von dieser einfachsten und nächstliegenden Erklärung abzugehen. Ist dies nicht der Fall, so ist es eigentlich überflüssig, nun auch noch die Erklä-

rung im Sinne der Münzhypothese auf ihre Möglichkeit zu prüfen. Und thun wir dies doch, so müssen wir dabei von der Voraussetzung ausgehen, dass der Künstler etwas so ungewöhnliches und so wenig bekanntes, wie die Manipulationen der Münze, in ganz deutlicher und zweifelloser Weise charakterisiren musste.

Der erste Amor rechts arbeitet an einem runden goldenen oder vergoldeten Gegenstand, wohl einer Schüssel. Sogliano und ich meinten, er ciselire mit einem langen Grabstichel. Das ist nun wohl nicht haltbar; denn er hält dies Instrument mit der Linken. Wir müssen also wohl sagen, dass dieses irgendwie zum Festhalten der Schüssel dient, die eigentliche Arbeitet — Ciselirung oder Politur — aber von der rechten Hand besorgt wird. Diese Auffassung begegnet auch nicht der geringsten Schwierigkeit. Herr Seltman hält sich daran, dass Blanchet den runden Gegenstand einen Schild nennt, und meint, ein solcher passe nicht in die Goldschmiedewerkstatt. Dies Bedenken schwindet, wenn wir hier eine Schüssel erkennen. Wenn ferner Herr Seltman meint, der Schild stehe in der Luft, so beruht diese Wahrnehmung nur auf einer mangelhaften Photographie; er steht zweifellos auf dem gemauerten Untersatz, den er natürlich nur mit einem Punkte seiner Peripherie berührt.

Man sieht nicht recht, wie die Schüssel feststeht. Die Meinung war wohl, dass sie an die Rückseite des Ofens gelehnt ist; da sie aber auf diese Art unsichtbar geworden wäre, so hat man sie etwas zur Seite gerückt. Ein Analogon bietet die weiterhin zu besprechende Zange in den Händen des letzten Arbeiters links.

Was machen nun die Vertreter der Münzhypothese aus dieser Schüssel? Nach Ely und Seltman ist es eine offenstehende Ofenthür; der Amor ist beschäftigt, entweder das Feuer zu schüren (Ely) oder den Schmelztiegel herauszuziehen. Ein Blick auf die Stufe, auf der der Amor steht, zeigt, dass der Stab in seiner linken Hand nur den vom Ofen entferntesten Rand der vermeintlichen Thür berühren, nicht aber die Oeffnung treffen kann. Und hat man je goldene Ofenthüren gesehen? Grade hier, wo das verarbeitete Material Gold ist, kam es darauf an, Geräte und Aehnliches durch andere Farbe von diesem zu unterscheiden. Dass endlich ein Schmelzofen mit zwei Oeffnungen unmöglich ist, hat schliesslich Herr Seltman eingesehen, und nimmt nun an, dass der Ofen durch eine Zwischenwand in zwei Oefen geteilt ist, oder

dass der Künstler in einer anderen Weise die Darstellungen eines Ofens mit runder und eines mit gewölbter Oeffnung in einander verschmolzen hat. Ersteres wird wohl durch die geringe Tiefe des Ofens widerlegt, Letzteres bleibt mir ganz unverständlich.

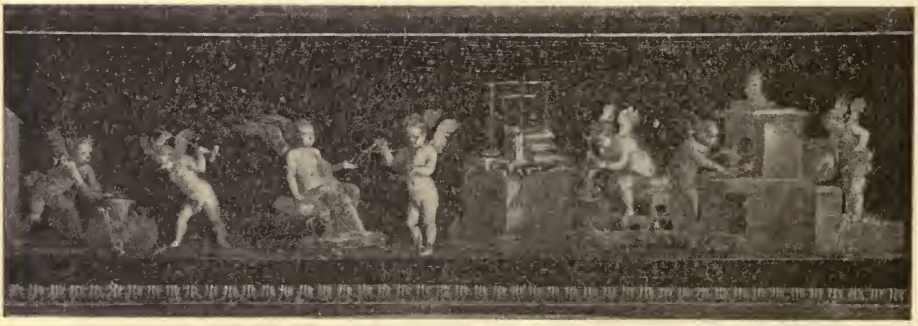
Von der Ofenthür hat sich Herr Svoronos nicht überzeugen können. Nach ihm ist der fragliche Gegenstand ein Blasebalg. Also ein goldener Blasebalg; denn der Goldglanz ist ausser Zweifel. Und die höchst eigentümliche Stellung des Amor, der den ganzen Körper steil hält und mit äusserster Vorsicht nur die Armmuskeln in Thätigkeit setzt, ist das die Stellung eines der den Blasebalg bewegt? Vielleicht ist es ja möglich, auch in dieser Stellung den Blasebalg zu rühren; aber um dem Beschauer die Handlung klar zu machen, musste doch eine für sie charakteristische Stellung gewählt werden.

Wenn endlich auf der Photographie Herr Seltman eine Angelvorrichtung der Ofenthür, Herr Svoronos die Saugklappe des Blasebalges zu erkennen glaubt, so kann ich Beiden die Versicherung geben, dass sie sich von dem Original ohne Weiteres von dem Nichtvorhandensein dieser Dinge überzeugen würden. Die vermeintliche Saugklappe ist eine Beschädigung; von der Angelvorrichtung ist auch nicht die geringste Spur zu entdecken.

Die beiden folgenden, mit Löthrohr und kleinem Hammer arbeitenden Figuren sind als Goldschmiede ohne Weiteres verständlich. Nach Seltman wird hier der Schrötling durch Wärmen und Hämmern für das Prägen vorbereitet, Operationen von denen wir sonst nichts wissen, und die hier in keiner Weise kenntlich gemacht wären. Nach Svoronos hält der eine den Schmelztiegel in das Feuer, der andere glättet und beschneidet den Schrötling mit einem in Griechenland jetzt μασχαλᾶς genannten Instrument. War dies die Meinung des Künstlers, so musste er doch den Tiegel, auf den Alles ankam, unzweifelhaft kenntlich machen. Es ist aber ganz klar, dass die Zange keinen Tiegel, sondern ein goldenes Schmuckstück hält, dessen Form einigermassen kenntlich ist: ein rundes, convexes Stück, an das kleinere runde Stücke angesetzt sind. Und der vermeintliche μασχαλᾶς ist ein zweifelloser Hammer. Herr Svoronos meint, es könne ja eine Combination von μασχαλᾶς und Hammer sein. Ja was kann nicht alles sein! Aber der Künstler musste doch seine Absicht klar machen; durch diese

Combination hätte er erzielt, dass der Beschauer nicht nur über die Bedeutung der Arbeit keine Aufklärung erhalten hätte, sondern auch irregeleitet worden wäre. Uebrigens ist auch die Bewegung zweifellos die des vorsichtigen Hämmerns.

Und nun die Verkaufscene! Pendant dieses Bildes sind die Oelfabrikanten. Dort wie hier ist Fabrikation und Verkauf dargestellt. Auf ganz dem gleichen Sessel sitzt hier wie dort die kaufende Dame, mit dem Schemel unter den Füssen; vor ihr steht in beiden Scenen der Verkäufer, dort eine Probe Oels bringend, hier die Waare wägend. Da braucht es doch wirklich starke Gründe um von dieser nächstliegenden Erklärung abzugehen. Hören wir nun Herrn Seltman (*Journ. internat.* II S. 235). « Eine Matrona müsste von einer Dienerin begleitet sein und einen Schleier tragen. Der Verkäufer müsste seine Waaren anpreisend zeigen, nicht aber wägen. Letzteres sei für ihn unvorteilhaft, eher dürfte man es von dem Käufer erwarten ». Warum müssen denn nun die kleinen Damen dieser Bilder grade römische Matronen sein? Sie waren aber positiv genug, um beim Kauf eines Goldschmuckes nicht nur auf die Form, sondern auch auf das Gewicht zu achten, und ihn sich vorwägen zu lassen. Dass sie dabei selbst die Wage in die Hand nehmen müssten, wie Herr Seltman meint, ist doch wirklich zu viel verlangt.



Herr Talfourd Ely hielt die Käuferin für männlich und meinte es sei der *monetalis*, der leitende Beamte. Dieser wird dann bei Herrn Seltman zur Juno Moneta, die hier die in ihrem Tempel vorgenommene Arbeit überwacht und durch den Gestus der linken Hand ihren Unwillen über das nicht stimmende Gewicht des ihr

vorgewogenen Schrötlings ausdrückt. Der wägende Beamte sucht durch einen Stoss mit dem Zeigefinger die zu leichte Schale zum Sinken zu bringen. Ich unterlasse es, die ganze Seltsamkeit dieser Vorstellung auszuführen. Aber wenn der Künstler eine Juno darstellen wollte, so musste er sie doch irgendwie kenntlich machen; durch irgend welche Attribute — Diadem, Scepter, Pfau, Kalathos — konnte dies ja sehr leicht geschehen. Wie sollte irgend ein Beschauer in dieser keineswegs besonders würdevollen oder distinguirten kleinen Dame die Göttin erkennen? Freilich, Herr Seltman hat ein Attribut entdeckt. Auf den Flügeln — es sind Fledermausflügel, wie noch öfter in diesen Bildern — sind gewisse Flecken sichtbar. Dies sollen Pfauenaugen sein, und da der Pfau der Vogel der Juno ist, so soll dies hinreichen, sie kenntlich zu machen. Das heisst aber doch wirklich, der Interpretationskunst des Beschauers zu viel zumuten, zumal diese Flecken mit Pfauenaugen nicht die entfernteste Aehnlichkeit haben. Diese müssten doch, namentlich wenn sie als einzige Charakteristik dienen sollten, in unzweifelhafter Weise durch ihre Farbe charakterisirt sein. Es sind schwarze, unregelmässig ringförmige Striche, und zwar ist es, wenn ich nicht irre (der dünne Farbenauftrag des Flügels erschwert die Entscheidung), nicht aufgetragene Farbe, sondern der hier zum Vorschein kommende schwarze Grund. Kurz es sind, nach meiner festen Ueberzeugung, Beschädigungen.

Ferner aber steht die Wage nicht ungleich, sondern im vollkommensten Gleichgewicht. Die Schale, die nach Herrn Seltmans Meinung zum Sinken gebracht werden soll, enthält das Gewicht, die andere das Gold. Dieses wäre also zu schwer, während doch wohl jederzeit falsches Gewicht als zu leicht dargestellt worden ist. Und endlich ist doch der Gestus der linken Hand in beiden Figuren identisch: sie ist vorgestreckt und weit geöffnet, mit dem Daumen nach oben. Der Gestus muss also auch bei beiden die gleiche Bedeutung haben; er kann gar nichts anderes bedeuten, als die Aufmerksamkeit auf die jetzt eben im Gleichgewicht stehende Wage. Es wird eben ein Handel abgeschlossen.

Die beiden letzten Figuren links arbeiten an einem Amboss. Der eine hält mit der Zange etwas auf demselben, der andere schlägt mit dem Hammer darauf. Nach übereinstimmender Ansicht der Herren Ely, Seltman und Svoronos ist hier die eigentliche Prägung,

das Aufschlagen des Stempels dargestellt. Ich unterlasse es, auf die weitläuftigen Erörterungen dieses Gegenstandes einzugehen, da ich überzeugt bin, dass die genannten Herren vor dem Original ihre Ansicht sofort aufgeben würden. Es ist zweifellos klar, dass die Zange nichts anderes hält, als ein längliches Stück Gold (gelb). Sie fasst es an einem Ende; auf das andere soll der Hammer schlagen. Hier irgendwie einen Stempel zu erkennen, ist ganz unmöglich. Die Zange ist falsch gezeichnet: da die Griffe horizontal neben einander gehalten werden, so müsste auch die kreisförmige Ausbiegung gleich hinter dem Maul und dieses selbst horizontal liegen. Um aber diese Teile zu zeigen — sie würden sonst ganz in Verkürzung geraten — hat der Maler sie vertikal gezeichnet, so dass nun das Stück Gold nicht, wie es müsste, auf dem Amboss aufliegt, sondern um die Dicke des einen Maulstückes von ihm absteht.

Ein Bedenken, dass hier Gold mit einem so grossen und schweren Hammer bearbeitet wird, kann gegenüber der vollkommenen Evidenz der Darstellung nicht aufkommen. Bei Herstellung grösserer Gegenstände mochte Aehnliches nicht selten sein. Oder vielleicht hat hier der Künstler das Bild sonstiger Metallarbeit auf die Goldarbeit übertragen. Uebrigens brauchen wir den Hammer nicht grade ganz so gross zu denken, wie er hier im Verhältniss zur Gestalt des Arbeiters erscheint: auch die Wage würde, an dem Körper des sie Haltenden gemessen, eine übermässige Grösse erhalten.

A. Mau.

EINE AMPHORA AUS DER UEBERGANGSZEIT DES SCHWARZFIGURIGEN STILES IN DEN ROTFIGURIGEN.

(Mit Tf. V).

Die schwarzfigurigen attischen Amphoren zerfallen ihrem decorativen Schmucke nach in zwei Hauptgruppen. Bei der einen Gruppe ist der Bauch des Gefässes schwarz gefirnisst und aus demselben sind auf Vorder- und Rückseite rhombische, thongrundige Bildflächen, die in der Regel von Ornamentstreifen umgrenzt werden, ausgespart. Bei der andern ist der ganze Körper der Vase thongrundig. Die Figuren stehen ohne feste Begrenzung nach den Seiten und nach oben hin auf einer einfachen Kreislinie auf. Die Schulter des Gefässes, der untere Abfall nach dem Fusse hin und die Flächen unter und neben den Henkeln pflegen mit schwarz aufgemalten Ornamentsystemen, Kymata, Lotosknospenbändern, Palmetten, ausgefüllt zu sein.

Wie die schwarzfigurige Amphora mit ausgesparten Bildfläche zur rotfigurigen wurde, erzählen uns eine Reihe solcher Gefässe, welche auf der einen Seite schwarzfigurige, auf der anderen rotfigurige Bilder zeigen, bisweilen verschiedenartige Darstellungen, bisweilen aber auch ganz dieselben oder annähernd dieselben, gewissermassen um den Unterschied der älteren Technik von der neueren, beziehentlich auch die Vorzüge der letztern recht deutlich zu zeigen. Die Bildfläche ist demnach hier nur noch auf der einen Seite thongrundig, auf der andern ist sie schwarzgrundig. Unberührt von dieser Wandlung bleibt der eigentliche Körper der Amphora; er behält seinen dunkeln Firnissüberzug bei. Auch die sonstigen rein dekorativen Elemente dieser Gefässgattung, die

Bänder, welche die Bildzonen umschliessen, oder etwaige dekorative Friese an Schulter und Hals bewahren merkwürdig lange die schwarze Silhouettenmalerei bis tief hinein in die Zeit der ausschliesslichen Herrschaft des rotfigurigen Stiles über beide Hauptbildflächen der Amphora.

Dass auch der Versuch gemacht worden wäre, die zweite von uns näher charakterisirte Gattung der schwarzfigurigen attischen Amphora mit rundum thongrundigem Körper in den rotfigurigen Stil hinüber zu führen, dafür war seither, meines Wissens, kein Beispiel bekannt.

Vor einiger Zeit erwarb ich im Römischen Kunsthandel eine leider nicht ganz vollständig erhaltene Amphora von mittlerer Grösse. Die Höhe des erhaltenen Körpers beträgt 13,5 cm. Wie unsere Abbildung auf Tafel V und S. 119 zeigt, fehlen ausser einzelnen Teilen des Bauches, der Fuss, der Hals und bis auf geringe Reste auch die, wie üblich, zweiteiligen Henkel. Ein Blick auf unsere Abbildung genügt, um den Leser davon zu überzeugen, dass uns hier der bisher ohne Beispiel gebliebene Versuch eines Vasenmalers, die ganz thongrundige schwarzfigurige Amphora zur rotfigurigen zu machen, vorliegt. Thongrundig geblieben sind alle Teile des Bauches ausser den eigentlichen Bildflächen. Erstere sind mit den typischen Dekorationselementen der gewöhnlichen schwarzfigurigen attischen Amphora geschmückt. Oben am Halse befindet sich ein abfallendes Stabornament, unter und neben den Henkeln ein Volutensystem mit offenen Palmetten, in der unteren Bauchhälfte zwischen Parallelringen ein nach oben gerichtetes Lotosknospenband und darunter spitze, aufsteigende Strahlen. An derjenigen Stelle aber nun, wo wir bei der schwarzfigurigen Amphora die figürliche Darstellung in Silhouettemanier auf rothem Thongrunde über umlaufender Kreislinie dargestellt zu sehen gewöhnt, sind, ist auf Vorder-und Rückseite eine unregelmässig rhombische, schwarze Fläche eingeschoben, aus welcher in der üblichen Manier der rothfigurigen Technik je zwei Figuren ausgespart sind.

Wir wenden diesen zunächst einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit zu. Inhaltlich sind sie ohne besonderes Interesse. Auf der einen Seite (Taf. V) ist Dionysos, mit Bart und in langem Gewande, auf einem Schemel sitzend dargestellt. In der Rechten hält er einen schwarzgemalten Kantharos, in der Linken eine sich

weit verzweigende Weinrebe. Vor ihm befindet sich ein bärtiger, nackter Silen in knieender Stellung, wodurch wohl ein Dienstverhältniss zu dem Gotte ausgedrückt werden soll. Die Hände hält er unbeschäftigt vor dem Körper. Kopf und Oberleib sind in voller Vorderansicht wiedergegeben, während die unteren Extremitäten in Profilansicht dargestellt sind. Auf der andern Seite sitzen sich zwei langbekleidete Figuren gegenüber, von denen die eine oberwärts

zum grossen Teile verloren gegangen ist. Beide sind wohl weiblich. Die rechts befindliche hält, ähnlich wie der Dionysos der Gegenseite, einen Rebzweig mit weitverzweigten Ranken. Die links sitzende Figur, anscheinend reicher bekleidet als die vorige und mit einem Kranze und Ohrgehängen geschmückt, hat die linke Hand wie bewundernd erhoben. Wir können diese Figuren, des dionysischen Symboles der Rebe wegen, als Maenaden, vielleicht auch als Ariadne und eine Maenade bezeichnen.

Ihrem Stile nach könnten die Figuren mit den ausdruckslosen langnasigen Köpfen, den ungeschickten Bewegungen und den ecki-

gen Conturen ebenso gut schwarze, wie rothe sein. Dazu kommt dass sich eine Reihe von technischen Eigenthümlichkeiten an der Zeichnung feststellen lassen, welche bekunden, dass dem Maler der Amphora die ältere schwarzfigurige Technik noch in den Fingern lag. Von der Ritzlinie ist ein umfassenderer Gebrauch gemacht, als man ihn im entwickelten rotfigurigen Stile findet. Geritzt sind auf Seite *a* die Haarconture des Dionysos und des knieenden Silens. Bei ersterem sind auch der Bartcontur, einzelne Barthaare, der Blätterkranz und die Ränder des schwarz aufgemalten Skyphos in Ritzlinien wiedergegeben. Auf Seite *b* ist der Haarcontur der sitzenden Frau zur Linken und der Kranz auf ihrem Haupte in derselben Technik behandelt. Aber auch da, wo der Meister nicht ritzt, sondern malt, klingt die alte Weise deutlich nach, so in den karrirten, gesternten und getüpfelten Gewändern, und beispielsweise eine Hand, wie die Rechte der sitzenden weiblichen Figur auf Seite *b*, erscheint mit den einfachen Parallelstrichen, welche die vier geschlossenen Finger andeuten, vielmehr mit dem Griffel eingeritzt als gemalt. An die ältere Technik erinnert auch die relativ reichliche Verwendung von aufgesetzter roter Deckfarbe. Sie findet sich an den Blättern der Rebzweige, welche die Figuren halten, an den Blattkränzen auf dem Haupte des Dionysos und der sitzenden reichbekleideten Frau. Ferner sind aber auch die Bärte des Dionysos und des Silens rot aufgemalt, eine Erscheinung, die sich nur in den allerersten Stadien der Entwicklung des rotfigurigen Stiles findet. Auch bezüglich der Anwendung des Malinstrumentes, welches die hohe Relieflinie im rotfigurigem Stile hervorbringt, ist noch ein Schwanken erkennbar, welches für die frühesten rotfigurigen Vasenbilder äusserst charakteristisch ist. Die Conture der Köpfe sind ohne Reliefs, nur mit feinem Pinselstrich umzogen; an den Abgrenzungen der Körper findet sich die hohe Relieflinie hie und da. In der Innenzeichnung ist bald der Pinsel, bald die Malerfeder verwendet; merkwürdigerweise ist die in der That noch sehr wenig organische Innenzeichnung der Muskulatur an dem nackten Körper des Silens nicht, wie später allgemein üblich, mit weicher Pinselspitze und hellerer Firnissfarbe, sondern mit schwarzer Relieflinie wiedergegeben.

Ein solcher Gesamtzustand der Bilder führt uns, ganz abgesehen davon, wie unsere Amphora sonst aussieht, auf einen der

ältesten Maler des rotfigurigen Stiles, ja wir dürfen wohl mit Bestimmtheit sagen auf denjenigen, dessen Verdienst, wie sich jetzt immer klarer herausstellt, die Einführung des rotfigurigen Stiles in die attische Keramik war, auf Andokides. Sämtliche von uns angeführte Gepflogenheiten der Zeichnung unserer Amphora sind auf signirten Werken dieses Meisters nachweisbar. Die besondere Eigenthümlichkeit, bärtige Figuren mit einem roten Vollbart und schwarzem Schnurrbart auszustatten, findet sich, ähnlich wie auf unserer Vase, auf der grossen Berliner Amphora nr. 2159 (abgeb. Gerhard, Trinkschalen und Gefässe Tafel 19/20). Ebendort findet das in Vorderansicht gezeichnete Gesicht unseres Silens eine Parallele an dem von vorn gesehenen bärtigen Kopfe des einen Ringkämpfers. Aber auch noch ein zweites Mal kommt eine derartige Vorderansicht des Kopfes im Kreise der wenigen mit der Künstlerinschrift des Andokides versehenen Vasen vor, auf der schwarzroten Amphora in Madrid; auch dort ist es zufällig ein Silen wie auf unserer Vase, jedoch ist er schwarzfigurig (Klein, Meistersign. S. 190 nr. 3; abgeb. *American Journal of Archaeology* 1896 S. 5). Man sieht, dass dieses Problem unsern Meister beschäftigt hat, wiewohl er es noch höchst unvollkommen löst.

Erinnern wir uns jetzt nun wieder, in welcher dekorativen Umgebung sich unsere rotfigurigen Vasenbilder befinden, nämlich, dass sie hineingepfropft sind in den Körper einer Amphora mit durchaus schwarzfigurigem Charakter, so führt uns das ebenfalls darauf hin, in dem Verfertiger unserer Amphora Andokides zu erkennen. Dieser Meister ist es ja gerade, welcher auf den Amphoren mit ausgesparten Bildflächen zuerst die eine rotfigurige Fläche einschob, und der diese Gefässe dann zu beiderseitig rotfigurigen ausgestaltete (Berlin nr. 2159). Ihm werden neuerdings fast alle Amphoren in schwarz und roter Technik mit Recht zugeschrieben (1). Er war es auch, der in der bekannten Palermitaner Schale (abgeb. Jahrbuch 1889 Tf. 4) einen bisher einzig dastehenden Versuch der Verschmelzung schwarz und roter Figuren auf dieser Vasengattung gemacht hat. Dem eigentlichen Experimentator der neuen rotfigurigen Technik wird es eines Tages eingefallen sein, die

(1) R. Norton, *American Journal of Archaeology* 1896 S. 1 ff.; Hauser Jahrbuch 1893 S. 100 Anm. 15. 1895 S. 158 ff. 1896 S. 183; Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei S. 15 ff.

ringsum thongrundige Amphora für die rotfigurige Malerei umzugestalten, nachdem er bereits der schwarzgefirnissten Amphora mit seinem neuen Verfahren zu Leibe gegangen war. Wie er dort zunächst auf halbem Wege stehen bleibt und der Amphora noch das eine schwarze Bild und auch die schwarzfigurigen decorativen Elemente belässt, so hat er auch bei unserer Amphora noch nicht die letzte Consequenz gezogen. Sollte dieser Typus der schwarzfigurig bemalten Amphora in die rotfigurige Malerei übergeführt werden und sich dort weiter entwickeln, so wäre es logisch gewesen, dass der in der schwarzfigurigen Malerei thongrundige Körper nunmehr zu einem schwarzgefirnissten wurde, aus welchem man die dekorativen Elemente, Palmetten und Lotos, rotthongrundig aussparte. Diese letzte Consequenz ist aber, so viel ich sehe, weder von Andokides, noch von irgend einem andern Vasenmaler gezogen worden. Ich kenne in unserem Vasenvorrath keine Amphora, die ein derartiges Bild ergäbe. Dass aber an dem Zwischenzustande, wie ihn unsere Amphora zeigt, weder Andokides selbst, noch auch einer seiner Genossen festgehalten hat, erklärt sich wohl daraus, dass die Verbindung der schwarzen Bildflächen mit dem roten Vasenkörper eine rein äusserliche und wenig organische ist. In unserem Falle waren dem Maler zur besseren Abgrenzung der Bildflächen die weitverzweigten Rebranken sehr bequem. Er führt sie auf beiden Seiten möglichst hart an der Bildgrenze herunter. Eine solche Gelegenheit würde sich aber nicht bei jeder Darstellung ungesucht ergeben. Es würde dann der Fall eintreten, dass die schwarze Bildfläche und der rotthongrundige Körper der Amphora hart und unvermittelt auf einander stiessen, ganz ähnlich wie auf der schwarz und roten Versuchs-Schale in Palermo. Wie diese seither ohne weiteres Beispiel geblieben ist, wird unsere Amphora vielleicht auch ein Unicum bleiben. Damit soll nicht gesagt sein, dass Andokides nur gerade diese eine in dieser Weise bemalt hat. Vielleicht hat er ein Dutzend oder mehr solcher schwarz-roter Amphoren verbrochen: ein merkwürdiger Zufall ist es nur, dass uns eine davon wieder unter die Augen gekommen ist.

In der Entwicklungsgeschichte der griechischen Vasenmalerei wird unsere kleine Amphora neben der Palermitaner Schale des Andokides immer einen besonderen Platz einnehmen, wenn wir auch dem Meister hier, wie dort, auf einem verfehlten Wege begegnen.

Rom. P. HARTWIG.

DIE HERMENINSCHRIFTEN BERUEHMTER GRIECHEN UND DIE IKONOGRAPHISCHEN SAMMLUNGEN DES XVI. JAHRHUNDERTS.

(Mit Tf. VI. VII).

Die Untersuchung, welcher die folgenden Blätter gewidmet sind, bewegt sich auf einem Gebiete, welches der Kunstarchäologe und der Epigraphiker in gemeinsamer Arbeit durchforschen müssten: denn um die Fragen nach der Glaubwürdigkeit der ikonographischen Sammlungen aus der Renaissancezeit, der gedruckten wie der handschriftlichen, nach der Abhängigkeit der einzelnen Autoren von einander, nach der Thätigkeit der Fälschung auf diesem Gebiet zu entscheiden, dazu gehörte eine gleich umfassende Beherrschung des monumentalen wie des inschriftlichen Materials, welches im 16. Jahrhundert namentlich in Rom vorhanden war. Von archäologischer Seite haben in neuerer Zeit besonders Michaelis und Robert (1) diese Probleme mit Erfolg behandelt; das inschriftliche Material liegt seit dem Erscheinen von Kaibels *Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae* sehr bereichert und kritisch gesichtet vor. Aber wie es unbillig wäre, von dem Redactor eines Inschriftencorpus zu verlangen, dass er schon die Resultate monographischer Untersuchungen vorlege, für die das Material erst durch seine Sammelarbeit zugänglich wird, so kann der Archäologe nicht um eines ihn interessirenden Stückes willen ganze epigraphische Sammlungen kritisch untersuchen. Mancherlei Irrtümer bedeutender For-

(1) Michaelis, die Bildnisse des Thukydides (Festgruss an die Universität Tübingen, Strassburg 1877); Robert, die angebliche Pyrrhos-Büste der Uffizien und die ikonographischen Publikationen des 16. Jahrhunderts, Hermes 17 (1882) p. 134-147.

scher noch in Arbeiten neueren Datums (1) lassen es mir rätlich erscheinen, mit meiner, wie man sehen wird, überwiegend vom epigraphischen Standpunkt ausgehenden Untersuchung hervorzutreten, obwohl der Archäologe vieles daran vermissen wird. Für manche meine Arbeit fördernde Mitteilungen bin ich Fr. Studniczka zu Dank verpflichtet.

Es ist mir zweckmässig erschienen, die Untersuchung einfach chronologisch aufzureihen, und von den ältesten bekannten Inschriftsammlungen schrittweis bis zu den lange Zeit gewissermassen kanonisch gewordenen Publikationen aus dem Ende des 16. Jhdts. hinabzugehen.

I.

Unter dem Vorrat antiker Bildwerke, welche den römischen Gelehrten um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts vor Augen waren, fehlen inschriftlich bezeugte Porträts berühmter Griechen und Römer fast ganz: das schon damals rege ikonographische Interesse musste an Münz- und Gemmenbildern sein Genüge finden. In der Stadt selbst befand sich um 1490 nur eine einzige inschriftlich bezeugte griechische Herme, die des Theophrast im Palazzo Massimi bei S. Pantaleo (unten n. 17) (2). Ueber ihre Herkunft fehlen ausdrückliche Angaben, aber es est nicht unmöglich, dass sie aus der Nähe des Palastes selbst stammt, und dass sie, wie die unten (S. 138) zu besprechenden aus Casa Zeno, im Altertum im nahen Pompejustheater oder einer der damit verbundenen Hallen gestanden hat. — Eine Basis mit dem Namen des Königs Seleukos und der Künstlerinschrift des Lysippus (n. 39) besassen zu derselben Zeit die Mellini in ihrem Palaste an Piazza Navona, aber das zugehörige Porträt fehlte. Nehmen wir dazu die im zweiten Dezennium des 16. Jahrhunderts von einem zuverlässigen Gewährsmanne, dem Bellu-

(1) So bildet J. J. Bernoulli in seiner soeben erschienenen griechischen Ikonographie S. 92 eine « Miltiadesherme des Fulvius Ursinus » (unten n. 30) ab, deren Kopf sicher nicht zugehört; Michaelis (Jahrb. d. Inst. 1891, 234) sucht in der Sammlung della Valle zwei Hermen nachzuweisen, die Buchfälschungen Ligorios sind, u. s. f.

(2) Die Nummern verweisen auf den epigraphischen Anhang, unten S. 155 ff.

nesen Pierio Valeriano (1) gesehene, inschriftlich bezeichnete Statuette des Philemon (n. 42) so haben wir alles erschöpft, was bis ca. 1540 von den uns interessierenden Monumenten in Rom vorhanden war.

Allerdings waren nahe vor den Thoren der Stadt bereits um dieselbe Zeit zahlreiche analoge Monumente aufgefunden und von den Epigraphikern in ihren handschriftlichen Sammlungen notiert. Schon vor 1488 hatte Fra Giocondo, im J. 1503 der Deutsche Martin Sieder unterhalb Tivolis, bei der kleinen vor Porta S. Croce gelegenen Kirche S. Maria della Strada, die von der *contrada li Pisoni* in der sie lag auch S. Maria in Pisoni (Empesone) genannt wurde (2), sieben Steine mit griechischen Inschriften copiert, die

(1) Ueber Giovanni Pierio (Bolzani) Valeriano (1476-1558) vgl. Tiraboschi *Storia della letteratura italiana* VII 849 ff. V p. XXIII; und VI p. XLVII. Sein grosses Werk Hieroglyphica, in dem er die Philemonstatue erwähnt, ist zwar erst in seinen letzten Lebensjahren 1556 in Basel gedruckt, geht aber auf weit ältere Collectaneen zurück. In Rom speziell war Valerianus unter Leo X und Clemens VII gewesen, aber seit 1530 nicht wieder dahin zurückgekehrt. Für die Abfassungszeit der früheren Bücher ist bemerkenswerth die Stelle l. II c. 21, wo die Rede ist von dem *rhinocerus qui nuper allatus est ex India inferiore ad Lusitaniae regem, cuius imaginem ad Leonem X p. m. trasmissam vidimus*. Dies Wunderthier aber kam am 1. Mai 1513 nach Lissabon, wie die Beischrift zu Albrecht Dürers (dem ohne Zweifel eine Copie der an Leo X gesandten Zeichnung in die Hand gekommen ist) Holzschnitt 'Rhinocerus' besagt. Vgl. Friedländer S. G.^{6} 394 — Wo Valerianus die Philemon-Statuette gesehen hat, sagt er nicht; wenn Pirro Ligorio (bei Ursinus imag. 34) behauptet, sie *in bibliotheca Nicolai cardinalis Rodulphi* (N. Ridolfi, Nepot Leo X, Cardinal seit 1517, † 1550) gesehen zu haben, so ist diese Nachricht selbstverständlich mit grosser Vorsicht aufzunehmen.

(2) Ueber die *contrada li Pisoni*, deren Name zuerst in einer Urkunde von 945 vorkommt, vgl. Cabral und del Re, *delle ville di Tivoli* (1779) p. 137 f. (danach Nibby *dintorni di Roma* 3, 225). Der Name *li Pisoni* fehlt sowohl auf der italienischen Generalstabskarte, wie auf Caninas Uebersichtsblatt des Gebiets unterhalb Tivoli (*Edifizj di Roma* 6, 120); die Karte von Cabral und del Re ergiebt, dass er östlich von Casal Leonina, im unteren Teile des grossen Oelwaldes, durch die moderne Landstrasse (und Dampfbahn) nach Porta S. Croce hinaufsteigt, anzusetzen ist (etwa da wo auf der Karte zu Baedekers Mittelitalien 12 413 die letzte Silbe des Namens *Leonina* steht). Die *Contrada* liegt also unterhalb der Contrada Carciano (deren Name man von einem *Cassianum* ableitet), wo Azara und De Angelis 1774 und 1780 die Porträthermen von sechs der sieben Weisen (Kaibel 1145. 1163. 1174. 1190. 1195.

offenbar aus einer und derselben antiken Villa stammten: lauter kopflose viereckige Hermenschäfte, mit Buchstaben von zum Teil auffallender Form (quadratischem Ω und Β), welche die Namen des Andokides (n. 3) Aristogeiton (n. 4) Aristoteles (n. 6) Herakleitos (n. 13) Isokrates (n. 19) Karneades (n. 20) Miltiades (n. 30) trugen (1). Aber allgemeinere Beachtung erfuhren sie erst um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, als die Originale von Tivoli in eine der glänzendsten Villen Roms, versetzt wurden.

II.

Das Verdienst, die bis dahin kaum beachteten Hermen dem antiquarischen Interesse nahe gebracht zu haben, gebührt dem rheinischen Altertumsforscher Stephan Wynand Pighius, der während seines römischen Aufenthaltes (1547-1555) die Steine an einem wenig zugänglichen Orte (*latebrae*) bei Tivoli sah; durch ihn ward Papst Julius III auf sie aufmerksam gemacht, der sie dann bald zum Schmucke seiner neuerbauten Villa vor Porta del Popolo herbei-

---

1208; Cheilon fehlt), ferner die Hermen des Aeschines (K. 1129), Alexander (K. 1130), Antisthenes (K. 1135) und Perikles sowie die Phidias-Basis (K. 1220) (K. 1192) ausgruben, dagegen etwas oberhalb des Funderts der 1846 ausgegraben Plato-Herme (K. 1196; vgl. Viola *Tivoli nel decennio dalla deviazione dell'Aniene* p. 288). Von der wahren Villa Hadriana ist sie mehr als 1 Km. in der Luftlinie entfernt und durch das tief eingeschnittene Tempe-Thal getrennt. — Das Kirchlein selbst lag, wie die Ortsangaben zu dem im 15/16. Jhdt. dort oft abgeschriebenen Steine *C. I. L.* XIV 3826 zeigen, eine halbe Miglie von Porta S. Croce, ist also ohne Zweifel identisch mit der von Cabral p. 134 erwähnten Kapelle der *Madonna delle piaggie* oder *delle quattro faccie*: heutzutage existiert es nicht mehr. — Fast auf dasselbe heraus kommt die Ortsangabe Sieders zu n. 13 und 19 *in S. Marci*; die *strada di S. Marco*, welche Cabral p. 136 beschreibt, und die nach einer schon Ende der 18. Jhdts. zerstörten Kapelle des Heiligen hiess, begränzt die '*Villa dei Pisoni*' südwestlich.

(1) Dazu kommen noch die zwei wenig später von Accursius in Tivoli abgeschriebenen Hermen des Aeschines (n. 1) und Alkibiades (n. 2), sowie zwei nur durch einzelne Abschriften bekannte und früh wieder verschwundene Stücke: die Philemon-Herme (n. 43) und das auf den Ibykus bezügliche Fragment (n. 18), von denen das zweite *in la villa di Pisoni a Tivoli*, das erste in Tivoli *in domo Morontis* abgeschrieben ist.

holen liess (1). Ohne Zweifel ist unter den *latebrae*, in denen Pighius die Steine fand, nichts anderes als die Kirche S. Maria Empisone zu verstehen. Es ist Pighius nicht zu verargen, wenn er bei der unvollkommenen Kenntnis, die man damals von den Hadriansbauten bei Tivoli hatte, die Contrada Pisoni noch mit zur Villa des Hadrian rechnet: aber man wird sein Zeugnis nicht als Stütze für die Herkunft der Hermen aus der wahren Villa Hadrians verwenden dürfen (2). Auch die für die Datierung der Inschriften und Porträts aus der Fundangabe gezogenen Folgerungen sind, wie man sieht, hinfällig (3).

(1) Pighius berichtet darüber selbst in seiner 1568 geschriebenen *Themis dea* (wieder abgedruckt in Gronovs Thesaurus IX) p. 97 (p. 1164 bei Gronov.); *plurimas ejus generis statuas a Graecia in villam suam Tiburtinam transtulisse Hadrianum imperatorem colligo ex fragmentis, quae nuper ibidem vidi cum titulis adhuc suis, utpote Themistoclis, Cimonis* [Irrtum statt *Miltiadis*, wie Michaelis p. 16, 24 richtig bemerkt], *Alcibiadis, Heracliti, Andocidis, Isocratis, Aeschinis, Aristotelis, Carneadis, Aristogitonis et Aristophanis*, Und noch ausführlicher im *Herculis Prodicius* (1587) p. 540: *equidem memini, cum olim iuvenis agrum Tiburtinum.... diligenter perscrutarer... me quoque tum e latebris protulisse hermarum truncos plures e villae dictae locis a Spartiano nominatis (ut certo colligimus) sublatos et in aedificia vicina translatos: in quibus legebantur adhuc illustrium Graecorum nomina, quorum vultus expresserant, characteribus Graecis insculpta, scilicet Themistoclis Miltiadis Isocratis Heracliti Carneadis Aristogitonis et aliorum: quos truncos indicio meo non diu post Iulius tertius Pontifex Maximus colligi transvehique Romam curavit ad exornandos hortos suos, quos ad Flaminiam viam citra pontem Mulvium magnis impensis tunc excolebat.* — Abhängig von Pighius ist der werthlose Bericht der Andreas Scotus bei Vulpi *vet. Latium* X 2, 404 (vgl. Michaelis Bildh. des Thuk. p. 16).

(2) Die Herkunft der Hermenschäfte aus der wahren Hadriansvilla ist, auf Pighius Zeugnis hin, von allen Neueren (Michaelis Bildnisse des Thukydides; Kaibel *I. Gr. I.* p. 305 u. A.) als sicher angenommen worden. Winnefeld (Villa des Hadrian S. 143. 164), der die von älteren Autoren viel zu weit ausgedehnten Grenzen der hadrianischen Anlage mit Recht eingeschränkt hat, nimmt gleichfalls die Provenienz der Pighianischen Hermen aus Villa Hadriani als beglaubigt hin, und zieht aus dem Umstande, dass die Azaraschen Ausgrabungen 1780 an der gegenüberliegenden (östlichen) Thalwand ganz ähnliche Stücke zu Tage gefördert haben, scharfsinnige aber nunmehr schwerlich haltbare Folgerungen über die Geschichte der kaiserlichen Villa und ihre schon im späteren Altertum erfolgte Beraubung

(3) Eine genaue Datierung der Inschriften wird allerdings durch den künstlichen Archaismus derselben — der sich vor Allem in dem Gebrauche

Pighius, der in seinen gedruckten Büchern über den Fund nur summarisch referiert, hat in seinem jetzt in der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Zeichnungscodex (1) genaue Abbildungen der von ihm in Villa Giulia gesehenen Hermen gegeben; es sind, ausser den sieben oben genannten, noch Aeschines (1) Alkibiades (n. 2) Aristophanes (n. 7) Themistokles (n. 15); sämtlich erscheinen, wie sie gefunden waren, kopflos. Den Dekoratoren einer römischen Renaissancevilla war dieser Mangel natürlich ein Anstoss, und sie beeilten sich, den Schäften antike, nicht zugehörige Köpfe aufzusetzen.

III.

Wo und wie in der grossartigen Schöpfung Julius III die Tivoleser Hermenschäfte verwendet wurden, erfahren wir nicht von Pighius, wohl aber von einem wenig später (1555-1561) in Rom anwesenden Gelehrten, dem Burgunder Jean Jacques Boissard. Dieser hat gerade die Villa Julius III fleissig besucht und Kunstwerke wie Inschriften derselben copirt: sein Originalskizzenbuch, heut in der Kgl. Bibliothek zu Stockholm (2), enthält auf f. 78 und 78′

---

der quadratischen Formen ⊡ und □ zeigt — erschwert. Möchte man einerseits, wegen dieser Altertümlei, unsere Serie gern der Epoche des Herodes Atticus nahe rücken, so scheint es mir andrerseits auch nicht unmöglich, bis ins erste Jahrhundert nach Chr. hinaufzugehen. Und wenn man den ja schon im frühen Mittelalter (s. o. S. 125 Anm. 2) bezeugten Namen *li Pisoni* als Zeugnis für eine Villa der Calpurnii Pisones gelten lässt, so wird man, da diese vornehme Familie besonders unter dem Julisch-Claudischen Kaiserhause blühte, der älteren Datirung günstiger sein. Eine vollständige Erörterung der chronologischen Frage, für die auch Heranziehung der im 18. und 19. Jhdt. gefundenen Stücke notwendig wäre, kann an dieser Stelle nicht gegeben werden.

(1) Cod. Berol. A, 61 f. 142. 142′. 143 die elf Hermenschäfte aus Tivoli, mit der Beischrift *in hortis Iulii III pont. max.* Dazu auf f. 143 die Herme des Miltiades mit griechischem und lateinischem Epigramm (n. 31), sowie die Maffeische kopflose Herme des *P. Valerius Valesi f. Poblicola* (*C. I. L.* VI 1327). Vgl. Michaelis Bildnisse des Thukydides S. 16 Anm. 23.

(2) Es ist ein Octavband von handlichem Format, offenbar dazu bestimmt in der Tasche mitgeführt zu werden, auf dem Titel das Datum *Romae 1559;* ich habe ihn i. J. 1880 auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin vollständig excerpirt. Der ursprüngliche Teil desselben ist von Fälschungen des Autors frei (denn

die fünf Hermen des Isokrates Karneades Herakleitos Miltiades Aristophanes, und dazu eine lateinische mit dem Namen des M. Epidius Eros (1). Diesen schreibt Boissard bei: *his terminis utuntur pro vitium fulcris.* Also in einer Pergola, das Rebendach derselben tragend, haben wir uns die Hermen mit ihren aufgesetzten Köpfen zu denken; das Gebäude lag, wie wir aus dem gedruckten Buche Boissards entnehmen können, auf der Höhe der Monti Parioli (s. u. S. 144). Die übrigen Hermen scheinen in den weitläufigen Anlagen der Villa zerstreut aufgestellt gewesen zu sein: so kommt es dass, während jene sechs in der Pergola bis Ende des 16. Jhdts. an ihrem Platze geblieben sind (2), von den anderen einige als Julius III grossartige Schöpfung nach seinem Tode in Verfall gerieth (3), aus der Villa in andere römische Privatsammlungen

---

dass er einige Steinfälschungen der Renaissance aufgenommen hat, gehört nicht hierher). Die Fälscherthätigkeit Boissards, welche er später auf den Canonicus Giulio Rossi abzuwälzen verstanden hat, der ihm angeblich seine verlorenen Papiere aus früher genommenen Abschriften ergänzt habe (s. *C. I. L.* VI *praef.* p. LV) beginnt jedoch schon in den Nachträgen zum Holmiensis, welche teils auf den ersten und letzten Blättern des Codex, teils auf den Rändern der ursprünglichen Blätter sich finden, aber durch Ductus und Tinte fast immer deutlich abheben. Stark erweitert und vermehrt finden sich die Fälschungen dann im Codex Paris. 12509 (*olim Sangermanensis* 1078) und in den sechs publizierten Bänden Boissards: vgl. Mommsen *C. I. L.* X *praef.* p. XXX f. und unten S. 144.

(1) *C. I. L.* VI 29799: sonst nur noch im Ciacconius cod. Raffaeli (in der biblioteca Olivieri in Pesaro) und im Cod. Paris. 5825 F (cr. 1600). Die Herme trägt einen Ammonskopf — vielleicht die einzige die ihren wirklich zugehörigen hatte: ob Epidius Eros als Künstler oder als Dedicant aufzufassen sei, bleibt zweifelhaft.

(2) Drei von den Hermen der Pergola (Aristophanes Heraklitus Isokrates) wurden im 17. Jhdt. (und zwar nach 1640, da Th. Bartholinus die erste noch *in horto Mediceo* abgeschrieben hat, s. u. n. 7) zusammen mit der des Aeschines nach Florenz transportirt, wo sich der Aristophanes (mit anderem, gleichfalls nicht zugehörigen Kopfe) noch befindet, während die übrigen, wie sich aus Gori I. E. 1, 79, 229 ergiebt, schon i. J. 1727 nicht mehr zu finden waren.

(3) Der Papst hatte die Vigna am 7. Novbr. 1553 seinem Bruder Balduino geschenkt, dieser († 1556) sie testamentarisch seinem jungen Sohne Fabiano vermacht, aber letzterem gelang es nicht die Erbschaft anzutreten, die vielmehr von der Camera apostolica sequestrirt wurde. Pius IV schenkte sie am 28. September 1561 dem Cardinal Giovanni de' Medici, zweitem Sohne

übergangen sind. Der Aristogeiton kam schon vor 1569 in die Sammlung Carpi; was aus den Hermen des Alkibiades Aristoteles Andokides Themistokles geworden ist, wissen wir nicht (1).

IV.

Die Aufstellung der Hermen in der Villa Giulia verfehlte nicht, die Aufmerksamkeit der Antiquare auf diese Monumentengattung zu lenken: wir finden bei dem nächsten Autor, Pirro LIGORIO, das Material beträchtlich vermehrt. Aber leider fangen wir auch an, uns auf einem weniger sicheren Boden zu bewegen, als bisher: die Fälschung, auf Papier und auf Stein, beginnt ihre unsaubere Thätigkeit.

Uns hat hier zunächst die ältere und an ächtem Inhalt reichere Redaction des unendlichen Ligorianischen Werkes *delle Antichità romane* zu beschäftigen, welche durch die zehn Foliobände der Biblioteca Nazionale in Neapel repräsentirt wird (2). Das ikonogra-

---

Cosimos II und gab 1562 dem Cardinal Borromeo die lebenslängliche Nutzniessung. Dem, Cardinal Giovanni de' Medici († 12. Dezbr. 1562) folgte im Besitze bald sein jüngerer Bruder Ferdinando: zwar wurde i. J. 1568 das Besitzrecht Fabiano's dei Monti von Pius V bestätigt, aber die Massregel scheint auf dem Papier geblieben zu sein. Vgl. O. Tesorone, *Il Palazzo di Firenze e la eredità di Balduino del Monte* (R. 1889) S. 39 ff. 55 ff. — Ende des 16. Jhdts. hatten ein Theil der Villa die Aldobrandini inne (s. u. n. 1; *C.I.L.* VI 20939); dass die Cesi einen Teil derselben erworben hätten, wie Reumont bei Michaelis, Bildn. d. Thukydides S. 16, 23 behauptet, muss ein Irrtum sein: die Doppelherme des Herodot und Thukydides ist überhaupt nie in Villa Giulia gewesen, s. u. n. 15.

(1) Von der Andokides-Herme existierte wahrscheinlich ein Fragment Ende des 18. Jhdts. in Rom: freilich wird nicht angegeben wo. Die bei Ligorio häufig wiederkehrende Angabe, diese oder jene Herme sei *nella villa di Papa Giulio terzo* aufbewahrt gewesen, aber nach dem Tode des Erbauers verschwunden, ist natürlich Schwindel.

(2) Ueber Ligorios Schriftstellerei vgl. ausser den Einleitungen zu den Bänden des *C. I. L.* namentlich den vortrefflichen Aufsatz Dessaus (Römische Reliefs beschrieben von Pirro Ligorio, Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1883, 1077 ff.), der freilich in manchen Einzelheiten zu berichtigen ist. So stammen die Neapolitaner Bände keineswegs ausschliesslich aus den Jahren 1550-53, sondern enthalten zahlreiche Nachträge bis in die Mitte der 60er

phische Material findet sich dort hauptsächlich (1) im siebenten Band, wo auf p. 412. 413 einundzwanzig Stücke, also fast die Hälfte mehr als die früheren haben, gezeichnet sind (der zugehörige Text steht auf den vorhergehenden und folgenden Blättern, 408-414; s. u. S. 208). Sehen wir wie es mit der Beglaubigung im Einzelnen steht.

Sicher von den Steinen copirt hat Ligorio — und wie er das zu thun pflegt, nicht schlecht — die zehn in Villa Papa Giulio aufgestellten Hermen (2) des Aeschines (n. 1) Alkibiades (2) Andokides (3) Aristogiton (4) Aristoteles (6) Aristophanes (7) Heraclitus (13) Isocrates (19) Karneades (21) und Miltiades (30). Die übrigen elf zerfallen in zwei Gruppen: wir finden da sieben, die bei Ligorio zuerst auftauchen, und die vor und nach ihm Niemand gesehen hat, nämlich: Euripides (64*) Hesiod (70*) Kimon (90*) Kratippos (100*) Lysias (105*) Phokion (159*) und Platon (124*) bezeichneten. Abgesehen von dieser ungenügenden Beglaubigung lassen die groben sachlichen und sprachlichen Versehen (3) keinen Zweifel daran, dass wir es mit Fälschungen Ligorio's auf dem Papier zu thun haben.

Jahre (s. *C. I. L.* X p. XLVIII). Die mit dem Neapolitanus gleichalterigen und gleichwertigen Bände, welche jetzt in der Bibliothèque Nationale in Paris (ms. Ital. 1159) und in der Bodleiana zu Oxford (ms. Canonic. 86) sind, enthalten nichts für Ikonographie.

(1) Es kommen dazu: Neap. 7 p. 422 *Καρνέας* (Kaibel 214*), wenn man diese angeblich *sub imagine pitheci, quem cynocephalum dicunt* stehende Inschrift überhaupt dieser Gruppe zurechnen will; Neap. III p. 1 *Ἀγατοστένης Καινίου* (unten n. 1*), sonst nirgends wieder vorkommend; endlich die beiden lateinischen des M. Porcius Cato (*C. I. L.* VI 1320) im 20. und die des P. Valerius Poplicola (*C. I. L.* VI 1327) im 34. Buche.

(2) Nur bei den fünf in der Pergola aufgestellten (den Epidius Eros hat Ligorio nicht) wird ausdrücklich die Villa Giulia genannt, die übrigen sind ohne Ortsangabe.

(3) So ist, wie Kaibel bemerkt, in der Inschrift des Kratippos der Vatersname dem Thebaner *Κράτης* abgeborgt; ein Beispiel von L.'s Kenntnis des Griechischen giebt die aus dem italienischen *Focione* abgeleitete Form *Φωκιώνης*, die freilich Ursinus und Spätere ihm gefällig in *Φωκίων* corrigirt haben, u. s. f. — Eigentümlich steht es mit dem *Πλατώνης Ἀριστόνου Ἀθηναῖος*: die im Neapolitanus gezeichnete Herme (s. die Copie im Ursinianus f. 124′ u. Tf. VI) ist nicht, wie man zunächst denken möchte, identisch mit der jetzt im kapitolinischen Museum befindlichen Büste, welche jene griechische Inschrift, und

Unter den vier übrigbleibenden ist zunächst zu betrachten der *Σοκράτης Σοφρονίσ(κου) Ἀθηναῖος* (n. 146*). Man wird Kaibel leicht darin beistimmen, die Inschrift für gefälscht zu erklären; aber sie ist nicht nur auf dem Papier verbrochen sondern — was Kaibel übersehen hat — eine Hermenkopf mit derselben Inschrift (wenn auch in etwas verschiedenen Buchstabenformen) befindet sich noch heute im Conservatorenpalast (*Salone;* früher im Sitzungszimmer des Conservatoren, s. Beschr. Roms 3, 1, 123). Ueber ihren früheren Aufbewahrungsort belehrt uns Achilles Statius, der sie Tafel 6 mit der Unterschrift giebt: *in amphitheatro Vaticano.* Diese Ortsangabe führt uns zu einer inhaltlich zusammengehörigen Gruppe von Steinfälschungen, die es angemessen sein wird hier zusammen zu erörtern, obwohl wir dadurch gezwungen werden, über den Kreis der im Neapolitaner Ligorius überlieferten hinauszugehen.

Jenes Amphitheatrum oder Theatrum gehörte zu den grossartigen Bauten, durch die der prachtliebende Pius IV (Medici) anfangs der sechziger Jahre den grossen vatikanischen Hof Bramantes seiner Vollendung nahebrachte (1). Es war eine grosse Exedra, am Südende des Hofes, deren flachbogiger Grundriss die verschiedene Axenrichtung der langen Corridore Bramantes und der älteren Borgia-Bauten (sie stossen in einem Winkel von fast 60° mit jenen zusammen) in geschickter Weise verbarg. Die Rückwand des Teatro ist noch heute sichtbar unterhalb der Borgia-Gemächer; aber verschwunden sind die Sitzstufen, die das Rund ausfüllten, verschwunden auch die Kunstwerke, welche einst die Wände und die Nischen schmückten. Von der Anordnung geben einige seltene Stiche aus

---

dazu die lateinische Uebersetzung *Platon Aristonis filius Athaeniensis* tragt (Bottari Mus. Cap. I. Tf. 22). Der Kopf der letzteren ist vielmehr derselbe bärtige Bacchus, den Statius i. J. 1570 inschriftlos *apud card. Caesium* sah (Tf. 21). Später hat man dann den Kopf mit jenem neuen Untersatz und der doppelsprachigen Inschrift versehen: wie mir nach der Arbeit und der Schriftform scheint, im 17. oder vielleicht erst Anfang des 18. Jhdts. Durch Bellori, der die falschen Zeichnungen des Vat. 3439 kannte (s. u. n. 135*), scheinen um diese Zeit manche der Ligorianischen Erfindungen verbreitet zu sein: vgl. was Kaibel über die moderne Inschrift der Venus von Medici bemerkt (*I. Gr. I.* 143*).

(1) Vgl. Michaelis Jhb. des Instituts 1890, 40 ff. und Röm. Mitth. 1891, 36 ff.

der Zeit Pius IV eine Vorstellung (1), die freilich bei der Kleinheit des Massstabes zur Ermittelung der einzelnen Bildwerke nicht genügen würden: aber hier tritt ein schriftliches Dokument ergänzend ein, das Verzeichnis der Statuen, welche Papst Pius V, der Nachfolger Pius IV, aus dem Vatican entfernen liess und grossenteils dem römischen Volke für die kapitolinischen Sammlungen zum Geschenk machte (2).

Der Künstler, welcher im Auftrag Pius IV die Decoration des Teatro leitete, war nun kein anderer als Pirro Ligorio: und wenn wir unter den von ihm dort aufgestellten Antiken eine ganze Anzahl finden, deren Wertschätzung durch Hinzufügung von falschen Inschriften, besonders von berühmten Namen zu steigern versucht war, so werden wir keine Bedenken tragen, dies Verfahren auf seine Rechnung zu setzen (3). Ligorio selbst giebt eine Ueber-

(1) Es sind die Abbildungen des Turniers, welches im Carneval 1565 zur Feier der Hochzeit des Grafen Hannibal Altems (Neffen des Papstes) mit Ortensia Borromea veranstaltet wurden: der eine Stich, von Etienne Dupérac, giebt den Blick nach Norden (dem Giardino della Pigna zu); der andere, für die Antiken wichtigere, bezeichnet H[enricus] C[livensis] B[elga], ist copirt bei Letarouilly, *Le Vatican, cour du Belvedere* Tf. 7; beide neuerdings (schlecht) facsimilirt von Clementi, *il Carnevale Romano* (R. 1900) S. 232. 240. Vgl. F. Hermanin *Catalogo delle incisioni con vedute romane* (*Le Gallerie Nazionali* vol. III) p. LVI n. 18. 19. Das Halbrund über den Sitzstufen war dekorirt mit 23 Nischen, von denen die mittlere eine Eingangsthür zum Palast war, während in jeder der übrigen eine Statue, sitzende (wie der Bischof Hippolyt und der Aelius Aristides) oder stehende, Platz fand. Ueber den Nischen standen auf 23 Consolen ebensoviele Porträtköpfe, meist antike, aber zwischen ihnen auch die Büste des vor kurzem verstorbenen Gabriele Faerno. — Vgl. auch die Ansicht des Vatikanischen Hofes nach Bramantes Anlage im Bilderheft zur Beschreibung der Stadt Rom I Tf. 9 (die freilich für das Detail des Teatro ungenügend ist).

(2) Aus M. U. Bicci, *Notizia della famiglia Boccapaduli* (Rom 1762) wieder abgedruckt und erläutert von Michaelis, Jahrbuch des Instituts 1890 S. 60 ff.

(3) Vgl. auch die auf die Statue des Bischofs Hippolytus bezügliche Stelle im neunten Bande des Turiner Werkes (Ficker Lateran p. 168): *la qual statua essendo malamente trattata, io Pyrrho Ligori havvendo la cura di fabbricare et curare l'atrio palatino apostolico sotto 'l santissimo pontificato di papa Pio quarto, l'ho fatto ristaurare.* Auch das Borghesische Orpheus-Relief (im Inventar von 1566 n. 34) dürfte damals seine falschen Inschriften ZETVS ANTIOPA AMPHION (Clarac 2, 116) erhalten haben.

sicht seiner Thätigkeit im Texte zu der angeblichen Philemon-Herme (n. 155*) zu der er (cod. Taurin. 23 p. 76) erzählt: *fu portato in Roma nella villa di papa Julio terzo, et dindi è stata tolto come molti altri ritratti, et posto nel palazzo Vaticano da papa Pio quarto, et parte egli ne donò et parte ne dedicò nell' hemicyclo dell' atrio di Belvedere, dove erano queste effigie di* (1) *Platone,* (2) *Isocrate, di* (3) *Aristide Smyrneo, di* (4)*Diogene, di* (5) *Socrate, di* (6) *Ierone, di* (7) *Alcibiade, due teste* (8. 9) *della celeste Vergine, due di* (10. 11) *Ariadne, l'effigie di* (12) *Sappho Eresia, et una testa di* (13) *Serapide; delle quali nella sedia vacante alcune ne furono tolte, altre portate in Capitolio, et quel ritratto che fu più raro fu di Minicio Cippo tolto dalla villa di Horatio* (s. u. n. 39*). Von den hier genannten dreizehn Stücken lassen sich, ausser der bekannten sitzenden Statue des Aristides Smyrnaeus (3) — deren Inschrift ohne Zweifel eine Steinfälschung des 16. Jhdts. ist (1) — sieben mit solchen die im Inventar von 1566 (bei Michaelis Jahrb. 1890 S. 61, C) aufgeführt werden, identifizieren, nämlich die beiden *Vergini coronate di fiori* (8. 9 = Inv. 24. 25), der *Ierone* (6 = Inv. 26), die eine Ariadne (10 = Inv. 27), der *Platone* (1 = Inv. 28), *Alcibiade* (7 = Inv. 30), *Diogene* (4 = 31). Diese sieben standen (zusammen mit dem Gabriele Faerno, Inv. 29) '*sopra le figure* (in den Nischen) *e sopra i modelli*' (= Consolen), und von ihnen befinden sich die vier männlichen Hermen mit Inschrift noch heute im kapitolinischen Besitz (2). Auch von den die übrigen fünf Stücken — Sokrates (5), Sappho Eresia (12), Isocrates (2), die zweite Ariadne (11) und Serapis

(1) Die Aristides-Statue hatte ihren Platz in der zweiten Nische links vom Eingange, so dass sie das Pendant zu der in der zweiten Nische rechts aufgestellten Hippolyt-Statue bildete. Auch die modernen Inschriften unter den Postamenten (Aristides: Forcella I n. 52; Hippolytus: Ficker Lateran p. 168) sind durchaus entsprechend abgefasst. Das moderne Postament des Aristides kam (wohl auch unter Pius V) ins Kapitol, während die Statue, ebenso wie der Hippolytus, für den Vatikan zurückbehalten wurden. Hienach ist die Angabe bei Michaelis, Röm. Mitth. 1891, 34 zu berichtigen.

(2) Der Alkibiades und Diogenes im Conservatorenpalast, der Hieron und Platon im kapitolinischen Museum. Dass der Platon (unten n. 123*) zu identifizieren ist mit dem im Hofe des Museums aufgestellten Exemplar, nicht mit dem in der Galleria befindlichen *Πλατώνης Ἀριστόνου* (n. 124*), ergiebt sich aus der Uebereinstimmung in Grösse und Charakter der Buch-

(13) — sind zwei noch im Conservatorenpalast vorhanden: der Sokrates von dem wir ausgingen und die Sappho Eresia, die gleichfalls zuerst im Neapolitanus erscheint. Es bleibt also unter den von Ligorius a. a. O. aufgezählten ungewiss nur der Isocrates (2): wohl möglich, dass ebenso wie von der echten Alkibiades-Inschrift, aus Villa Giulia auch von der des Isokrates eine Copie auf Stein sich im '*Teatro di Belvedere*' befunden hat.

Diese sämtlichen Inschriften haben — wie die unten gegebenen Facsimiles zeigen — einen gleichartigen Schriftcharakter: grosse, schöne, tiefgeschnittene Buchstaben, die im Allgemeinen den antiken Ductus nicht schlecht nachahmen. Der Fälscher verrät sich besonders durch das Σ, welches die Form eines auf der Seite stehenden lateinischen M hat (1).

Es bleiben noch zwei zuerst in Ligorius Neapolitaner Büchern vorkommende, in enger Verbindung miteinander stehende Stücke, die beiden Büsten aus schwarzem Marmor, von denen die eine (jetzt in den Uffizien in Florenz) den Namen des Homer, die andere (jetzt im der Pinacoteca Estense zu Modena) den des Euripides trägt. Dass die Inschrift des « Euripides » eine moderne Fälschung sein muss, ist augenscheinlich (s. u. n. 65*); und auch die des « Homeros » möchte ich, obwohl die Buchstabenformen viel besser sind (2), für Fälschung aus dem Cinquecento halten; denn die Ge-

---

staben mit dem Ἱέρων. S. o. S. 131 Anm. 3. Auch der Büste des Faerno ist seit dem 18. Jhdt. im Capitol (Conservatorenpalast, Protomoteca): s. Gaddi *Roma nobilitata* (1736) p. 171; Righetti *il Campidoglio* Tf. 197.

(1) Mit n. 104 im Inventar Pius V: *Socrate in un termine* kann der kapitolinische nicht identisch sein, weil jener nachweislich nach Florenz gekommen ist.

(2) Wenn Amelung (Antiken in Florenz S. 87 n. 133) unter Ignorirung von Mommsens und Kaibels Auseinandersetzungen die Homer-Inschrift für 'eine Reihe vollkommen bedeutungsloser Buchstaben' erklärt, so zeigt dies, dass Mommsens Mahnwort an die Verfasser von Museumskatalogen (Arch. Ztg. 1880, 36) doch immer noch nicht genug beherzigt wird: der Anfang, O und der Schluss POC sind ganz deutlich, auch das H so gut wie sicher, zweifelhaft bleibt nur der zweite Buchstabe, durch den gerade der Riss durchgeht. Ich habe eine Zeit lang an Mommsens Lesung gezweifelt, und Οὐῆρος zu lesen geglaubt. Aber nach wiederholter Prüfung bin ich doch auf seine Lesung zurückgekommen.

sichtszüge lassen es als unmöglich erscheinen, dass man sich in irgend einer Periode des Altertums Homer oder Euripides so vorgestellt haben sollte. Roberts Vermutung (Hermes 17, 134 ff.), bei der Fälschung beider habe Ligorio die Hand im Spiele gehabt, erhält durch das eben auseinandergesetzte eine neue Stütze. Dass die beiden gleichzeitig auftauchenden, auch im Material so merkwürdig übereinstimmenden Büsten aus demselben Funde herkommen, ist an sich sehr glaublich: und es sähe Ligorio ganz ähnlich, wenn er, um beide Stücke besser an den Mann zu bringen, das eine auf Homer, das andere auf Euripides getauft hätte. Eine von diesen Taufen musste er später natürlich verläugnen, und er hat das mit dem Exemplar gethan, welches sein Gönner, der Herzog Alfons von Ferrara, nicht gekauft hatte. Da die Modeneser Büste, an Arbeit und Erhaltung (1) die schönste des Typus, bisher noch nicht photographisch vervielfältigt war, bilden wir sie auf Tf. VII ab.

V.

Fünf Jahre, nachdem Pirro Ligorio das *teatro Vaticano* mit seinen echten und falschen Porträtköpfen geschmückt hatte, trat die erste Publikation über antike Ikonographie an das Licht, besorgt von dem Portugiesen Achilles Statius (Estaço) (2). Sie besteht im

(1) Es sind nur einige Löckchen am Bart unter dem rechten Mundwinkel sowie l. unten, einige Löckchen l. unter der Stirn und ein Stück des linken Büstenrandes abgesprungen. — Die Angabe von Förster und Hölck (b. Amelung Antiken in Florenz S. 87), das Modeneser Exemplar sei von weissem Marmor, ist ein Irrtum, der sich dadurch erklärt dass allerdings im Museum selbst die Meinung herrschte, der Kopf sei, gleich einigen anderen im selben Raume aufgestellten mit einer bronzeähnlichen Patina übermalt. Aber eine eingehende Untersuchung, bei welcher dieselben Reinigungsmittel angewandt wurden, durch die jene anderen Stücke ihre weisse Farbe wieder erhalten hatten, erwies jene Ansicht als irrig. Der Marmor ist von grauschwarzer Farbe mit einigen weissen Flecken resp. Adern. — Hrn. Cav. A. G. Spinelli und Hrn. Director Bariola in Modena, welche die Güte hatten jene genaue Untersuchung zu gestatten und die photographischen Aufnahmen zu vermitteln, sage ich dafür verbindlichsten Dank.

(2) Der Titel lautet: *Inlustrium viror(um) ut extant in urbe expressi vultus. Romae MDLXIX. Formis Antonii Lafrerii.* — Bl. 2v. ist in der Originalausgabe leer geblieben; es giebt spätere Drucke mit genau demselben

Wesentlichen aus 52 in Kupfer gestochenen Tafeln, von denen die ersten neunzehn die inschriftlich bezeugten Porträts, die weiteren 33 die inschriftlosen enthalten. Den einzelnen Stücken ist der Aufbewahrungsort beigeschrieben, zu den historisch bekannten meist ein (antikes oder modernes) Epigramm hinzugesetzt; auf einen Commentar hat Statius verzichtet und nur in der kurzen Vorrede (2 unpaginirte Blätter) allerlei Nachrichten über Hermen und andere Bildnisse bei Griechen und Römern zusammengestellt. Er weist auf die gleichzeitig bei demselben Verleger Lafrérie in Vorbereitung befindliche Sammlung des Ursinus ausdrücklich hin ([1]): diese sollte auch sämtliche in Metall oder anderen Stoffen (gemeint sind namentlich Münzen und Gemmen) ausgeführten Porträts enthalten, während Statius sich ausdrücklich auf die Marmorwerke beschränkt. Er versichert, nach Erwähnung der Schwierigkeiten, die dem Herausgeber durch falsche Zusammensetzungen erwachsen, dass er *summa fide quod extat atque ut extat* publiziere. Da trotzdem neuerdings gegen Statius der Vorwurf erhoben ist, sein Werk enthalte Ligorianische und andere Buchfälschungen, die er wie nach Originalabschriften publiziert habe, so ist es nötig, die Sammlung, wenigstens was die mit Inschriften versehenen Stücke betrifft, auf ihre Glaubwürdigkeit zu prüfen.

Unter den zweiundzwanzig mit Inschriften bezeichneten Hermen und Büste finden wir zunächst die fünf griechischen der Pergola in Villa Papa Giulio, sämtlich mit den falsch aufgesetzten Köpfen, wieder; der von Pighius gleichfalls in der Villa Giulia gesehene Aristogeiton ist in die Sammlung Carpi übergegangen,

---

Titel, in welchen sich hier die Bemerkung (vgl. Robert S. 144) findet: *Illud iterum mihi monendum es, lector optime, ut cum tibi forte collibitum fuerit adire ad ea loca, in quibus esse haec signa tamquam digito demonstravimus nec ea tamen apparebunt, neque propterea sit admiratio, neve tibi nos dedisse verba existimes: haec sunt enim rerum vices humanarum, ut ab aliis ad alios facile transferantur.* — Es giebt auch einen Neudruck, Patavii 1648. — Der hdschr. Nachlass des Achilles Statius in der Vallicellana enthält nichts von ikonographischen Collectaneen (die Bibliothek besitzt merkwürdigerweise nicht einmal das Buch von 1570); nur fünf Inschriften (unten n. 17. 23. 27. 31. 34) finden sich in Statius orthographischer Sammlung (cod. B. 102).

([1]) *Tu vero* (der *lector* ist angeredet) *similium signorum magnam vim etiam veteribus artificibus aere marmore aut alia quavis materia varie ductam atque expressam isdem typis edendam propediem expecta.*

die übrigen von Pighius (und Ligorius?) dort gesehenen fehlen (1). Aus anderen römischen Privatsammlungen hat Statius von den uns bereits bekannten den Theophrast Massimi.

Weiter enthält Statius Sammlung drei uns schon bekannte Steinfälschungen: den Diogenes und den Sokrates aus dem Teatro Vaticano und den Euripides aus der Sammlung Carpi; bei letzterem ist die Inschrift ungenau angegeben.

Unter den zuerst bei Statius vorkommenden sind zweifellos ächt die Doppelherme des Herodot und Thukydides (n. 15); die beiden kopflosen Hermen des Homer (n. 34) und Menander (n. 27) mit den Epigrammen aus der Sammlung Soderini; ferner die beiden Hermenschäfte mit den lateinischen Inschriften des M. Porcius Cato (*CIL.* VI 1320) und Valerius Poblicola (VI 1327) welche, wie es scheint, zwischen 1550 und 1560 in der Stadt aufgetaucht waren, und die, aus zahlreichen andern Abschriften bekannt, uns hier nicht weiter zu beschäftigen brauchen; endlich ist auch kein Grund abzusehen für eine Fälschung der fragmentirten Herme mit [*Λεω?*]*δαμας* in der Sammlung Cesi (n. 21). Dagegen sind die beiden Inschriften auf den angeblichen Köpfen des Thales (n. 71*) und Diogenes (n. 49*) in der Sammlung Achille Maffeis nach Fulvius Ursinus sachkundigem Urteil modern gewesen: die erste Inschrift bezeichnet auch Ligorius als moderne Fälschung.

Es bleiben vier Stücke übrig, von denen drei, der Platon (n. 37), Xenokrates (n. 33) und *Μάξιμος Σεουήρου* (n. 26) sich in der Sammlung des Ottaviano Zeno bei Campo di Fiore befanden. Die Existenz auf Stein ist wenigstens für die dritte sicher bezeugt durch die Abschrift des sog. Anonymus Hispanus Chisianus (2). Keine von ihnen hat etwas inhaltlich verdächtiges: die correcten dorischen Formen *Ἀγαθάνορος* und *Καλχαδόνιος* gehen über die Fähigkeiten römischer Fälscher des 16. Jhdts. hinaus; dass der Römer Maximus sonst unbekannt ist, spricht entschieden viel mehr für Echtheit als für Fälschung. Alle drei sind in Abfassung und Zeilenzahl so conform,

(1) Auf die Herme das Miltiades ist fälschlicherweise das Doppelepigramm gesetzt, welches zu der in Vigna Strozzi auf dem Caelius gefundene gehört. S. u. n. 30. 31.

(2) Cod. J, V, 167: vgl. über denselben CIL. VI p. LIV. Dass er aus den gedruckten Statius geschöpft habe, wie Kaibel annimmt, ist ganz unwahrscheinlich.

dass ich glauben möchte, sie entstammten einem gemeinsamen Funde. Und es ist gewiss nicht zufällig, dass das Haus des Ottaviano Zeno in der Nähe des Pompejustheaters liegt, gerade so wie der Palazzo Massimi alle Colonne, in dem seit Ende des 15. Jhdts. die Theophrast-Herme sich befand: wohl möglich dass alle vier in antiker Zeit zum Schmucke des Theaters oder der umgebenden Hallen gehört haben.

Endlich die Lysias-Büste (mit zugehörigen Kopfe) aus der Sammlung Vittori ist ohne Zweifel identisch mit der jetzt im Museo Capitolino befindlichen *stanza dei filosofi* n. 15: der rechteckige Rahmen um die Inschrift wie der Steinmetzfehler AYCIAC (den freilich nicht Statius selbst, sondern der sorgfältige Knibbe an der Vittorischen Büste bemerkt hat) sind Beweis genug dafür (1). Auch der Schriftcharakter spricht, wie mir scheint (2), eher für antiken Ursprung als für eine Fälschung der Renaissance.

Wir kommen also zu dem Resultat, dass in Statius' Sammlung unter den inschriftlich bezeichneten Porträts kein einziges ist, welches nicht wirklich in Stein existiert hätte: auch die Fälschungen, durch die er sich hat täuschen lassen, stammen nicht aus Büchern oder fremden von ihm benützten Papieren, sondern haben, in Stein eingegraben, um 1569 in römischen Sammlungen existiert. Das Gleiche werden wir erst recht von den anepigraphen voraussetzen dürfen: noch viel weniger als bei denen mit Unterschriften ist bei diesen das Vorhandensein zahlreicher Buchfälschungen um Mitte des 16. Jhdts. vorauszusetzen.

VI.

Die in der Vorrede des Statius bereits angekündigte Publikation des Ursinus erschien, in Lafréries Verlag, im folgenden Jahre 1570

(1) Kaibel identifizirt die ehemals Vittorische Büste mit der jetzt in Holkham Hall befindlichen: ich zweifle nicht, dass Michaelis mit grösserem Rechte behauptet, dieselbe sei gefälscht nach Statius, dessen Stichfehler ΛYCIΛC sie, freilich mit geänderten Buchstabenformen, wiederholt.

(2) An dem Versehen des Steinmetzen, der statt des ersten Λ ein A eingehauen hat darf man keinen Anstoss nehmen: mit Recht hat schon Michaelis (Bildn. des Thukydides S. 14 Anm. 6) darauf hingewiesen, wie auffallend häufig die römischen Copisten Fehler in den griechischen Namen dieser Porträts begangen haben (HPΦΛOTOC n. 15; ΔHMOΛΘENHΣ Kaib. 1147; dazu ΦΘIΔIAC Kaib. 1220, und in dem Miltiadesepigramm n. 31 TAΛAPHIA).

unter dem Titel: *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et numismatibus expressa, cum annotationibus ex bibliotheca Fulvi Ursini.* Das namentlich durch Zuziehung der Gemmen und Münzbilder erweiterte Programm hat zu einer sehr bedeutenden Vermehrung des Stoffes geführt; das Register am Schluss enthält weit über hundert Namen. Und dabei hebt Ursinus noch ausdrücklich hervor, dass er kritischer gewesen sei als sein Vorgänger, indem er nicht allein die nicht zugehörigen Porträtköpfe weggelassen, sondern auch mehrere von moderner Hand auf antike Köpfe gesetzte Namen (den Thales und die beiden Diogenes - Inschriften) absichtlich ignorirt habe. — Nach Abzug der Münz- und Gemmenbilder, der nur inschriftlich überlieferten Namen und der anepigraphen Bildwerke bleiben für die uns interessirende Gruppe fünfunddreissig Stücke, nach deren Beglaubigung im einzelnen nunmehr zu fragen ist.

Die im eigenen Besitze des Ursinus befindlichen Porträts erscheinen hier sämtlich zum ersten Male und natürlich nach Originalzeichnungen. Es sind die Statuetten des Euripides (n. 10) und Pindar (n. 36), die *clipei* des Sophokles (n. 40) und Menander (n. 29), endlich das Relief mit der bärtigen Maske und dem Namen des Kallisthenes, welcher allem Anscheine nach auf Stein gefälscht war (n. 86*). Autopsie ist ohne Zweifel auch vorauszusetzen für die im Farnesischen Besitz befindliche Lysias-Büste (n. 24: hier zum erstenmal) und die Cato-Herme (CIL. VI 1320: der Stich verschieden von Statius Publication).

Was das Verhältnis des Ursinus zu seinem Vorgänger Statius betrifft, so hat er aus dessen Publication mehrere Blätter nachstechen lassen, nämlich ausser einem inschriftlosen Sokrateskopf (p. 51 = Stat. 40): die Miltiades-Herme (unten n. 29 = Stat. 2), die Doppelherme des Herodot und Thukydides (n. 14 = Stat. 6) und den Kopf des [Leo]damas (n. 21 = Stat. 15), doch auch diese nicht ohne Nachprüfung, wie die Weglassung der falschen Inschrift auf dem Miltiades und Sokrates zeigt. So möchte ich denn glauben, dass auch die drei bei Ottaviano Zeno befindlichen [1] (Xenokrates,

[1] Dass von der ersten in den Nachträgen (p. 109) die falsche Zeilenteilung *ad vetusti lapidis fidem* corrigirt wird, ist freilich kein sicherer Beweis: s. u. S. 142 Anm. 1.

Plato, Maximus Severi) nach Autopsie gegeben sind: casa Zeno lag wenige Schritte vom Palazzo Farnese.

Für die Kritik der übrigen Masse ist von Wichtigkeit, dass sich ein Teil der Collectaneen des Ursinus erhalten hat im cod. Vat. 3439, und dass dieser Teil genauere Aufklärung giebt über das Verhältnis des Ursinischen Buches zu Ligorius, der im gedruckten Texte nur einmal als Gewährsmann genannt wird (p. 34 zu n. 42: *Pyrrhus Ligorius Neapolitanus, a quo multa accepimus, quae ad huius libri institutum pertinent*). Denn die 23 teils mit Porträtköpfen versehenen, teils kopflosen Hermen und Büsten (1), welche auf f. 123-124 dieser Handschrift gezeichnet sind, erweisen sich als Copien aus dem Neapolitaner Ligorius (Bd. 7 p. 413 ff.), und dass sie zum Behuf des gedruckten Buches gemacht sind, erhellt aus der Anordnung. Die ersten drei Seiten (f. 123, 123′, 124) nämlich enthalten die Stücke, welche Ursinus in sein Buch aufgenommen hat, während er den sechs auf f. 124′ zusammengestellten die Aufnahme verweigert hat (2). Unter den fünfzehn auf f. 123. 123′. 124 stehenden sind nun nicht weniger als sechs, die wir oben als Fälschungen des Ligorius auf dem Papier kennen gelernt haben: Euripides (n. 64*), Lysias (n. 105*) und Phokion (n. 159*). Diese hat Ursinus sämtlich aufgenommen, ja indem er die groben grammatischen Schnitzer herauscorrigierte (3), ihnen eine scheinbare Beglau-

(1) Es sind ausser den zwanzig griechischen: der M. Porcius Cato (CIL. VI 1320), C. Valerius Poplicola (CIL. VI 1327) und die falsche des *L. Junius Fufficius philosophus stoicus* (CIL. VI 2135*); der Kopf des letzteren stimmt mit dem Stich p. 69.

(2) Die Sappho Eresia (unten n. 135*) und den *Πλατώνης Ἀριστόνου.* (n. 124*) hat Ursinus überhaupt weggelassen; die Carpi'sche Euripides-Büste nach Statius gegeben; von den beiden Hermen des Alkibiades und Aristoteles sind in der Publication nur die (ächten) Inschriften gegeben, die modern aufgesetzten Köpfe weggelassen. — Diese für das Verhältnis von Ursinus zu Ligorius besonders interessante Seite ist auf Tf. VI wiedergegeben. Die Abhängigkeit ergiebt sich ganz schlagend daraus, dass zu der unten links stehenden Inschrift *Θ. κ. Ἰουνίᾳ Φιλουμεν.* (Kaibel 315*) sogar die Seitenzahl 488 aus Ligorius Neap. Bd. 7 citirt ist. — Ueber die Skizze des Hippolytus (o. rechts) s. Ficker *Lateran* s. 166 und oben S. 133 Anm. 2: sie entspricht dem Neap. p. 424.

(3) So hat er, abgesehen von dem schon erwähnten *Φωκιώνης.* aus dem *Λισίας Κεσάλου* (der Fälscher muss eine lateinische oder italiänische Vorlage mit dem verschriebenen Namen *Ceſalo* gehabt haben) einen *Λυσίας Κεφάλου* gemacht, aus dem *Κίμονος* einen *Κίμων* u. s. f.

bigung gegeben (1): was um so leichter Verwirrung stiften musste, als die Anlage seines Buches nie unterscheiden lässt, was der Verfasser selbst gesehen und was er aus abgeleiteten Quellen entnommen hat. — Vollständig in der Zeichnung stimmen auch die falsche Sokratesherme des Vat. f. 123 und der Stich bei Ursinus p. 51, ferner der Aeschines (Vat. 123) mit Ursinus ed. 79. Ueber die verbleibenden sechs (2) Stücke (Aristogeiton Aristophanes Karneades Andokides Herakleitos Isokrates) ist schwer zu urteilen, da es sämtlich kopflose Hermen sind, die in Villa Papa Giulio standen und Ursinus im Original kaum unbekannt gewesen sein können: freilich schreibt er nur vieren (Aristophanes Karneades Herakleitos Isokrates) die Ortsangabe bei *apud Ferdinandum card. Mediceum*, während Aristogeiton und Isokrates *sine loco* stehen.

Für den übrigen Inhalt der Ausgabe von 1570 lässt uns Ursinus handschriftlicher Nachlass in Stich, und wir sind auf innere Kriterien angewiesen. Sicher echt und nach Originalzeichnungen gegeben sind (3): der Theophrast Massimi (n. 17), die kopflosen Hermen des Homer (n. 35) und Menander (n. 27) bei den Soderini, welche wir bereits kennen; ferner zwei zuerst bei Ursinus publizierte: die Moschionstatuette der Sammlung Garimberti (n. 32) und der Hercules Prodicius der Sammlung Astalli (p. 61; unten nicht wiederholt). — Steinfälschungen sind die Büste der *Εὐχαρις Αιχιν* in der Sammlung Delfini (n. 66*) und das Bellaysche Aristoteles-Relief (n. 26*). Endlich ist der kopflose Hermenschaft des Themistokles aus Villa Giulia, dessen ungenaue Abschrift p. 13 auf p. 109 *ad lapidis fidem* verbessert wird, wohl auch von Ursinus selbst gesehen.

(1) Nicht einmal durch die Versicherung auf dem Supplementblatte p. 109, wo es heisst: *nomina quae operarum vitio, ut in antiquis marmoribus leguntur, non sunt expressa, ita ad vetustorum lapidem fidem corrigito,* darf man sich dahin täuschen lassen, als habe Ursinus diese Steine selbst gesehen: denn unter ihnen figurirt auch der *Κράτιππος Ἀσκιόνδου Μυτιληναῖος* (n. 100*).

(2) Die Miltiades-Herme hat Ursinus, wie erwähnt, unter Benutzung der Zeichnung des Statius, aber nach Revision des Originals gegeben.

(3) Von den inschriftlosen Stücken (s. Robert S. 145 Anm.) nenne ich: die Büsten des Hesiod (23), Menander (33), Sophokles (25), das Persius-Relief (46) und die Homerstatuette; letzere in farnesischem Besitz, der Hesiod bei Garimberti, die übrigen bei Ursinus selbst.

Es bleiben drei Stücke übrig: die Zenon-Herme p. 65 (unten n. 12), die höchst verdächtige Inschrift eines kopflosen Hermenschaftes mit Ἀριστοτέλης ὁ ἄριστος τῶν φιλοσόφων (p. 57, unten n. 27*) und die nur im Typendruck gegebene des Speusippos (p. 54, unten n. 143*).

Was die Zeno-Herme betrifft, so findet sich von ihr eine Zeichnung im Ligorius Taurinensis, die so genau mit dem Stich bei Ursinus übereinstimmt, dass eine von beiden notwendig die Vorlage der andern gewesen sein muss. Ich bin in diesem Falle geneigt zu glauben, dass die Zeichnung der Herme von Ligorius dem Ursinus mitgeteilt ist (1). Die Herme selbst kann gut und echt gewesen sein: Studniczka macht mich namentlich auf die charakteristischen Stirnfalten aufmerksam, die dem des Neapolitaner Kopfes (n. 11) ganz entsprechen. — Der Speusippos, dessen Zeilentheilung und Buchstabenform auf S. 109 verbessert wird, könnte echt sein; aber da er *sine loco* steht, und jede andere Beglaubigung fehlt (2), halte ich es einstweilen für richtiger, ihn unter den *suspecti* zu belassen.

Wenn also die Publikation des Ursinus gegenüber der des Statius das Verdienst hat, einige falsche Zusammensetzungen von Köpfen und Inschriften, ebenso einige moderne gefälschte *tituli* beseitigt zu haben, so muss ihm andrerseits zur Last gelegt werden, dass er versäumt hat, kenntlich zu machen, wann er direkt vom Stein und wann er aus fremden Papieren schöpft: er hat dadurch einer Anzahl von Ligorianischen Buchfälschungen für lange Zeit die Autorität seines Namens geliehen. Auch von modernen Fälschungen auf Stein sich freizuhalten ist ihm keineswegs gelungen.

VII.

Die beiden römischen Publikationen des Statius und Ursinus gewannen bald grosse Verbreitung und Autorität: nament-

(1) Dafür zu sprechen scheint mir auch der Umstand, dass Ursinus nur die Fundnotiz (*in villa Hadriani Tiburtina*), nicht aber den Aufbewahrungsort des Originals angiebt. Die Bemerkung Fabers in der zweiten Auflage (p. 88): *herma (quem) Fulvius Ursinus olim vidit, quamvis hodie nusquam appareat,* ist kein Beweis dagegen.

(2) Die Abschrift im Taurinensis des Ligorius ist, wie die falsche Zeilenteilung zeigt, aus Ursinus gedrucktem Buch (p. 54, ohne Beachtung der Correctur p. 109) entnommen.

lich verdunkelte Ursinus durch grössere Reichhaltigkeit und Gelehrsamkeit seinen Vorgänger. Recht deutlich ist dies zu erkennen an den späteren Zuthaten, mit denen J.J. Boissard sein ursprüngliches Skizzenbuch, den Holmiensis, bereichert hat. Er hat in demselben auf den letzten Blättern (f. 169-172) nachgetragen: die Soderinischen Hermen des Homer und Menander, den Aristogeiton, die drei Hermen des Ottaviano Zeno (Platon, Xenokrates, Maximus Severi), endlich die beiden lateinischen des Cato und Valerius Poblicola: alle sieben bei Statius vorkommend. Die beiden Soderinischen Hermen sind 1567, nachdem Boissard längst wieder jenseits der Alpen war, gefunden: dass sie aus Statius einfach abgeschrieben sind, erhellt z. B. aus dem gegen Sinn und Metrik fehlenden ΣΕ im letzten Verse des Homer- Epigrammes. — Im cod. Parisinus des Boissard und in seinem publizirten Kupferwerke sind endlich noch sechs hinzugekommen, der Theophrast Massimi, die Doppelbüste des Herodot und Thukydides, und die drei ligorianischen Buchfälschungen *Ἡσίοδος Λίου*, *Εὐριπίδης Μνησάρχου*, Iunius Rusticus; alle aus dem Buche des Ursinus herübergenommen, nur dass sich Boissard noch das Vergnügen gemacht hat, zu allen dreien Ortsangaben hinzu zu erfinden. — Charakteristisch aber für Boissards Arbeitsweise ist, dass er (I, 51) angiebt, dass *in horto superiore* [der Villa Giulia] *vitium concamerationes altissimae fulciuntur et sustentantur terminis marmoreis antiquis octodecim, qui vice columnarum serviunt: ex Graecia Romam adportati sunt fere omnes, signati capitibus insignium virorum et principum Atheniensium et nominum singulorum antiquis characteribus.* So ist die Zahl der wirklich in der Pergola des oberen Gartens aufgestellten Hermen verdreifacht: Boissard hat kurzer Hand sämtliche ihm bekannt gewesenen Hermen (s. die Tafeln 4, 41-49) in die Villa versetzt — darunter auch die oben genannten ligorianischen Buchfälschungen! Eigene Erfindungen Boissards sind endlich die Herme des Epikur (n. 57*), die angebliche Inschrift des Metrodor (n. 109*) und des Phokion (n. 160*): nur bei der letzten könnte man zweifelhaft sein, ob es sich um eine Steinfälschung handelt.

VIII.

Wir kommen zu der ikonographischen Sammlung, welche alle vorhergehenden an Umfang — leider nicht an Inhalt — weit übertrifft, zu der zweiten Redaction von Ligorio's Werk *delle antichità*. — Als die beiden Bücher des Statius und Ursinus erschienen, war Ligorio nicht mehr in Rom: am ersten Dezember 1568 trat er in die Dienste des Herzogs von Ferrara, Alfonso d'Este, und hat die letzten fünfzehn Jahre seines Lebens fern von der ewigen Stadt zugebracht. Ligorio war schon im höheren Alter, als er nach Ferrara ging: eine umfangreichere Thätigkeit als Architekt oder Ingenieur scheint er dort nicht entfaltet zu haben, sondern überhaupt mehr als Gelehrter an jenen die Künste und Wissenschaften von jeher pflegenden Hof berufen zu sein(1). Und so hat

(1) Ligorios Geburtsjahr ist nicht genau festzustellen; es muss aber eher vor als nach 1510 sein, da er gewiss die fünfzig überschritten hatte, als er 1564 Michelangelo's Nachfolger in der Leitung des Baues von St. Peter wurde. Dazu stimmt, dass er in der Vorrede zu B. I des Taurinensis von fünfunddreissig Jahren spricht, die er in Rom auf die Vorstudien zu seinem grossen Werke verwendet habe (s. CIL. X p. XLVIII). Sein Tod fällt in den Oktober 1583, nicht 1593 wie Borsetti (*hist. Gymn. Ferrariensis* 2, 193) angiebt (s. Röm. Mitth. 1891, 77). — Ein Permesso zur Ausfuhr von Marmorwerken (*tria capita marmorea, unum scilicet ad imitationem Scipionis, aliud Augusti Romanorum imperatoris cum suo pectore marmoris mixti, et aliud Antinoi; nec non quandam parvulam tabulam, tres imagines et unum avellum, omnes marmoreos recentioris formae*), der ihm am 10. Juli 1568 ausgestellt ist (abgedruckt aus Archiv. Vatic. Arm. XXIX t. 232 p. 185 bei Marini, *Arvali* I, 115), hängt ohne Zweifel mit der Uebersiedlung nach Ferrara zusammen. — Ligorios Enthebung von der Leitung des Baus von St. Peter erfolgte unter Pius V (1566-1572), wie Vasari (Vita di Michelangelo), der selbst an der Sache beteiligt war, berichtet. Wenn Fea (*Notizie intorno a Raff. Sanzio* p. 38; danach Beschr. Roms II, 1, 145) behauptet, Ligorio sei noch 1571 Architekt der Peterskirche gewesen, so geht das nicht auf gleichzeitige Dokumente zurück, sondern auf eine Randbemerkung Papst Alexanders VII (im cod. Chis. H, II, 22: *estratti dai libri della fabbrica di S. Pietro*) und kann nicht richtig sein: Ligorio hat es also nicht (wie Michaelis Jahrb. 1890, 44 annimmt) selbst mit ansehen müssen, wie sein Meisterwerk (die Villa Pia) im J. 1569 ihres Schmuckes an antiken Statuen beraubt wurde. — Ligorio erhielt vom Herzoge den Titel *an-*

er denn hier die zweite, ebenso wenig wie die erste vollendete Redaction seines Werkes *delle antichità* zu Stande gebracht, welche die dreissig Folianten des Kgl. Archivs zu Turin füllt.

Als Ligorio sich der Ausarbeitung dieses Werkes widmete, war ihm die erste Redaction, die damals farnesischen, jetzt neapolitanischen Bände, nicht mehr zugänglich: ebenso wenig scheint er viel von den Originalpapieren, aus denen er die erste Redaction zusammengearbeitet hatte, zurückbehalten zu haben. Wie sollte er es anfangen, die fünfzig Bücher zu füllen, die er seinem neuen Herren Alfonso von Ferrara widmete und in denen er die angebliche Summe der antiquarischen Studien seines langen Lebens niederlegen wollte?

Wir sehen da ab von den im Taurinensis einen breiten Raum einnehmenden historischen und geographischen Partien, die massenhafte Excerpte aus Strabo, Plinius, Stephanus von Byzanz u. s. w. bringen; nicht minder von den numismatischen, wofür ihm auch in Ferrara ächtes Material vorlag, welches er dann freilich durch zahlreiche Erfindungen vermehrte. Seine Arbeitsweise ist besonders klar zu durchschauen auf epigraphischem Gebiete. Hier legt er hauptsächlich die 1565 erschienene Orthographia des Manutius zu Grunde, giebt die dort publizierten Abschriften, manchmal sogar mit den Druckfehlern, als seine eigenen, erfindet aber Angaben über Auffindung und Schicksale der Steine, oft ganz ausführlich, hinzu. Es ist nicht selten, dass ein Text, der im Neapolitanus von Ligorio nach guter Originalabschrift gegeben war, im Taurinensis weniger correct nach dem Drucke des Manutius, aber mit der Prätention, eigene Copie zu sein, wiederkehrt. Selten sind unter den lateinischen Inschriften des Taurinensis ächte, die nicht schon in der früheren Recension stehen, und gar solche die (wie *C. I. L.* VI, 1377) auf der späteren allein beruhen und doch sicher ächt sein müssen. Ungeheuer dagegen ist die Zahl der interpolirten, aus mehreren ächten combinierten, oder ganz erfundenen Inschriften, von denen der Autor mit unglaublicher Dreistigkeit versichert, sie mit eigenen Augen

---

tiquario, und bezog ein Monatsgehalt von 25 Goldscudi; trotzdem starb er, wie es scheint, in bedrängten Verhältnissen (s. die Röm. Mitth. 1891, 77 citirte Depesche des toskanischen Agenten Orazio Urbani, der ihm auch den Titel *antiquario* giebt).

gesehen und durch seine Abschrift vor dem Untergange bewahrt zu haben.

Diese für Ligorios Arbeitsweise charakteristischen Züge, welche über den Kreis der lateinischen Epigraphiker hinaus nicht immer hinlänglich bekannt zu sein scheinen, finden wir nun in ganz analoger Weise in seinem ikonographischen Teil wieder, der den 23. Band des Turiner Werkes füllt. Dem Ligorio haben offenbar die 1569 und 1570 erschienenen Werke des Statius und Ursinus vorgelegen, und er hat sie ausgiebig benutzt. Aus Statius sind z. B. mehrere inschriftlose Köpfe sehr sorgfältig copiert (1); ferner pflegt er die aus antiken Schriftstellern entnommenen Epigramme, die bei Statius unter den einzelnen Stichen stehen, in seinen Commentar aufzunehmen. Weit mehr aber borgt er dem Ursinus ab; die Angaben über Lebensumstände und Werke der Dargestellten sind zum grössten Teile aus des Ursinus lateinischem Commentar, und zwar oft recht liederlich, ins Italiänische übersetzt.

Nun hat aber Ligorio bei Benutzung fremder Arbeiten eine eigenthümliche Methode. Dass er seine Quellen selten citirt, ist eine Untugend, die er mit vielen Zeitgenossen teilt: aber was gravirender ist, er betrachtet jeden, der über ein auch von ihm bearbeitetes oder zu bearbeitendes Thema schrieb — und sein Arbeitsfeld umfasste so ziemlich die ganze damalige Altertumswissenschaft — als seinen natürlichen Feind, über den er bei jeder Gelegenheit herfällt, um ihm Missdeutungen, Lügen, Diebstahl an fremder Arbeit und ähnliche Dinge vorzuwerfen. So hat er für die Topographie den Bartolomeo Marliani, für die Epigraphik den Onuphrius Panvinius be- oder misshandelt; und ähnlich, wenn auch nicht ganz so arg, macht er es für die Ikonographie mit seinen Vorgängern Ursinus und Statius. — Schon in der Vorrede (2) schilt

(1) So ist der bärtige Bakchoskopf Statius Tf. 21 copirt Taur. p. 339 (*Asclepio*); Statius Tf. 24. = Taur. p. 368 (mit falscher lateinischer Inschrift *M. Cornutus L. f. Deives*).

(2) Taur. 23 praef., nach Erwähnung der Schwierigkeiten, welche die richtige Zusammensetzung der Stücke und Ermittelung der Namen mache: *ne habbiamo fatto una diligente inquisitione acciocchè coloro i quali emulando ogni mia opera sono corsi a stampare e porre le cose in altro modo che elleno non sono si trovano secondo la loro invidia, buggiardi e degni di quel premio che meritano i frutti acerbi del caprifico, et il merito di quelli che stampano false novelle per carpire denari, et havranno quel medesimo lode che hanno quelli che sono falsari di monete et di antiche medaglie.*

er über seine Nebenbuhler, die ihm die Früchte seiner Arbeit hätten vorwegnehmen wollen, und deren Ignoranz und Bosheit nun hier blossgestellt werden solle; ähnliche Ausfälle kehren im Verlauf des Werkes häufig wieder. An einer Stelle, wo er den Ursinus anfangs mit Lob erwähnt hatte, ist der Name später ausradiert und durch ein gleichgültiges Appellativum ersetzt (1) und während er sonst fast alle von Ursinus publizierten Stücke herübernimmt (2), hat er gerade die Hauptstücke aus Ursinus eigener Sammlung (3), wie aus Rancüne gegen den Besitzer, mit Stillschweigen übergangen.

Von ächten Stücken tritt im Turiner Ligorius ein einziges zum ersten Male und nach Originalabschrift auf, der Posidonius der Sammlung Farnese (jetzt in Neapel; s. u. n. 34). Originalabschrift wird auch für den (falschen) Xenokrates im Pal. Massimi (n. 103*), den die früheren nicht kennen, und für die gleichfalls auf Stein gefälschten aus dem Teatro Vaticano zu Grunde liegen: bei den letzteren war ja Ligorius, wie wir gesehen haben, nahe beteiligt.

Was nach Abzug dieser wenigen Stücke übrig bleibt, sind Erzeugnisse der ungezügelten Fälscherphantasie Ligorios. Ihre Masse ist so gross, und die Fabrikationsweise so durchsichtig, dass man manchmal daran zweifeln möchte, ob der Autor überhaupt geglaubt hat mit diesen Ungeheuerlichkeiten jemand täuschen zu können und ob die ganzen angeblichen Antiken nicht nur als harmlose Illustrationen zum Texte figuriren (4). Aber das hat Ligorio

(1) Im Commentar zu der angeblichen 'Philemon'-Herme (unten n. 146*): *fanno menzione di questa oppure di un altra simile effiggie ch'era in Roma il dottissimo* [*Fulvio Orsini* ist ausradirt, dafür geschrieben *Bibliotecario*] *nelle cose ch'egli scrive più eccellenti.*

(2) Es fehlen nur Aristogiton, das Cesische Fragment mit ... ΔΑΜΑΣ und die drei Hermen in casa Zeno. Charakteristisch ist, dass Ligorio die falschen Zeilenteilungen, welche Ursinus p. 109 corrigirt, gewöhnlich beibehält. S. u. n. 2. 3. 16 u. s. f.

(3) Die *tondi* des Menander und Sophocles, die Statuetten des Euripides und Pindar: allerdings benutzt er sie (wie auch die wahrscheinlich auf Stein gefälschte *Καλλισθένης Ανσιμ....*), um neue Fälschungen daran zu knüpfen.

(4) In dieser Ansicht könnte man bestärkt werden durch Fälle wie Taur. p. 354, wo Ligorio seinem Freunde, dem Modeneser Dichter Giacomo Molza seiner Vortrefflichkeit wegen mitten unter den Antiken eine Herme stiftet, oder p. 126, wo er erklärt er habe nicht umhin gekonnt, der Dichterin

selbst sicher nicht gewollt: hat er sich doch die Mühe nicht verdriessen lassen, zu den meisten die Angaben, und manchmal recht ausführliche, über Fund und Schicksale der Originale hinzuzuerfinden. Häufig schafft er sich unbequeme Fragen nach dem Verbleib der Steine dadurch vom Halse, dass er erzählt, diese seien *per l'ingordiggia degli scavatori* oder von *scellerati scoltoruzzi* und *sciocchi antiquari* zerstört oder entstellt (1). Das Material zu seinen Fälschungen geben ihm hauptsächlich Suidas und Diogenes Laertius, die er — natürlich in lateinischer Uebersetzung — ausgiebig benutzt. Er scheint die Absicht gehabt zu haben, für jeden berühmten Dichter, Gelehrten, Staatsmann des griechischen Altertums mindestens ein — denn das Schaffen von Dubletten ist einer seiner Hauptkunstgriffe — inschriftlich bezeichnetes Porträt zu schaffen. Glücklicherweise ist er damit nicht zu Ende gekommen: noch finden sich im Taurinensis Fundberichte mit langen Reihen von inschriftlich bezeichneten Büsten, von denen er nur im Allgemeinen die Namen der Dargestellten angiebt, während ein ausgearbeiteter griechischer Text und die Zeichnung der Porträts fehlt (einige Proben u. n. 153*). — Diese Ligorianischen Erfindungen sind zum grössten Teil bis auf Kaibels Publikation unedirt geblieben: sie haben für die Ikonographie ebenso geringen Werth wie für die Epigraphik, denn Ligorio hat nicht einmal an inschriftlichem oder unbezeichneten Porträts sonst unbekannte Dinge zu seinen Fälschungen benutzt (2): nur für das Arbeitsverfahren des Fälschers und die Psychologie der Fälschung überhaupt bieten sie ein gewisses Interesse. Die für Kaibels Sammlung gemachten Excerpte aus dem Taurinensis sind nun weder vollständig noch genau, insbe-

---

Telesilla *per essere fortissima et dottissima* auf Grund einer inschriftlich bezeichneten Gemme eine Herme zu stiften (s. u. n. 139*). Aber Ligorio bekennt sich offenbar nur in einem Anfall von Vergesslichkeit zur Autorschaft seiner angeblichen Antiken.

(1) Ein charakteristisches Beispiel dieser Sorte von ligorianischer Schriftstellerei bietet der Passus über die Euripidesbüste (Taur. 23 p. 78), den Robert (Hermes 20, 146 f.) *in extenso* abgedruckt hat.

(2) Die Köpfe sind grossenteils ganz freie Erfindungen, denen man ansieht, dass nicht einmal ein antikes statuarisches Original zu Grunde liegt. Von unfreiwilliger Komik sind Fälschungen wie die Doppelherme p. 54, wo Ligorio, der von den goldenen τέττιγες der alten Athener gehört hatte, dem Sokrates eine grosse geflügelte Heuschrecke auf die Stirn setzt.

sondere sind gewöhnlich die Orts- und Fundangaben — die bei Ligorio einen gewissen Werth zu haben pflegen — weggelassen. Ich habe lange geschwankt, ob ich das Fehlende nachtragen, oder einer an sich nur zu verdienten Vergessenheit überlassen solle. Wenn ich mich doch entschlossen habe, im Anhange das gesamte Material aus Ligorios zweiter Redaction, sowohl was bei Kaibel steht, als die ziemlich zahlreichen Inedita zu geben, so hat mich dabei der Gedanke geleitet, dass die Scheidung zwischen Echtem und Falschem am meisten dadurch erleichtert wird, wenn man sieht, was der Fälscher zu leisten im Stande war, und was nicht (1). Vor dem Verdacht z. B., mit Benutzung unedirter griechischer Handschriften die Menander-Inschrift n. 28 gefälscht zu haben (Droysen Gesch. des Hellenismus 2, 2, 398) dürfte Ligorio nunmehr gesichert sein.

IX.

Am Schlusse der uns beschäftigenden Reihe von Werken steht die zweite ikonographische Publikation des Fulvius Ursinus, die kurz vor seinem Tode (1598) erschienenen *illustrium imagines ex antiquis marmoribus numismatibus et gemmis expressae*. Es sind 151 nach Zeichnungen von Theodor Galle (Gallaeus) gestochene Kupfertafeln ohne Text: den begleitenden Commentar, zu dem er sein Leben lang gesammelt hatte, den er jedoch nicht mehr selbst vollenden konnte, liess er in seinen letzten Lebensjahren unter seinen Augen von dem jungen Philologen Gaspar Scioppius schreiben. Aber auch Scioppius kam nicht mit der Publication zu Ende: als sechs Jahre nach Ursinus' Tode (1606) eine zweite, mit siebzehn Tafeln (A-R) aus seinem Nachlass vermehrte Auflage erschien, nannte sich als Herausgeber der Arzt Johann Faber aus Bamberg, dem Scioppius seine Arbeit überlassen hatte. Da über

(1) Durch das Entgegenkommen der Vorstände des Turiner uud des Römischen Staatsarchivs ist es mir ermöglicht worden, den 23ten Band Ligorios längere Zeit hier in Rom zu benutzen, wofür ich den zuständigen Behörden, namentlich auch Hrn. Comm. de Paoli, Direktor des hiesigen Archivio di Stato, besten Dank ausspreche.

diese und ihre noch erhaltenen handschriftlichen Grundlagen (1) demnächst eine erschöpfende Untersuchung von Studniczka zu erwarten ist, begnüge ich mich, ohne Eingehen auf Details, das Buch namentlich in seinen Unterschieden von den *Imagines et elogia* von 1570 kurz zu charakterisieren.

Die Publikation von 1598 resp. 1606 ist, wie schon der Titel zeigt, ein von dem älteren ganz verschiedenes, nach anderen Gesichtspunkten angelegtes Werk. Fortgefallen sind die *elogia*, d. h. alles rein epigraphische, namentlich die zahlreichen Grabschriften am Ende der Ausgabe von 1570; die kopflosen Hermen werden meistens nur im Commentar erwähnt, ihren Platz behalten haben nur einige wenige, zu denen Ursinus aus anderen Quellen kein Porträt beizubringen wusste. Aber das Material ist gewaltig vermehrt; einschliesslich der Appendix enthält das Werk auf 168 Tafeln fast ebensoviele (denn die eben erwähnten kopflosen Hermen Tf. 13. 33. 43. 89. 109. 137. 147. 149. J; s. u. S. 152 Anm. 4 sind abzuziehen) Porträts. Allerdings kommt die Vermehrung überwiegend von der reicheren Heranziehung des numismatischen und glyptischen Materials: nicht weniger als 93 Münz- und 33 Gemmenabbildungen werden gegeben. Nach Abzug dieser und einiger anderer hier nicht zu erörtender Denkmäler (2) bleiben vierzig Marmorwerke, über welche eine kurze Uebersicht zu geben ist.

Die Kritik des zweiten Ursinischen Werkes wird dadurch erleichtert, dass im Commentar sowohl die Orts- als namentlich die Quellenangaben weit zahlreicher und sorgfältiger sind. Das irreführende Nebeneinanderstellen mehrerer Denkmäler auf Miscellantafeln ist vermieden, und einige Unklarheiten, die sich trotzdem finden, wären wahrscheinlich beseitigt worden, wenn Ursinus selbst sich der Herausgabe hätte annehmen können (3).

(1) Die Zeichnungen des Gallaeus sind erhalten im cod. Capponianus 228 der vatikanischen Bibliothek, die Vorarbeiten zu Scioppius' und Fabers Commentar im cod. Neap. V, E, 17. Vgl. de Nolhac, *la Bibliothèque de Fulvio Orsini* (1887) p. 270.

(2) Des *orbis argenteus* mit dem angeblichen Pyrrhusbilde (Tf. 123) und des (schon in der ersten Auflage vorkommenden) Terentius aus dem alten vatikanischen Codex (Tf. 140).

(3) Den merkwürdigsten Fall solcher Confusion, der die kleine Aristoteles-Büste des Ursinus mit der echten Unterschrift (unten n. 5) betrifft, wird Studniczka beleuchten.

Die fünfzehn Bildwerke, welche die neue Publication zum ersten Male enthält, sind ohne Zweifel alle nach den Originalen gezeichnet: es ist dies um so selbstverständlicher, als sie sich überwiegend bei Ursinus selbst oder bei den Farnese befanden (1). Sie tragen regelmässig die Ueberschriften *apud . . . in marmore.*

Mit der früheren Publication hat die spätere fünfundzwanzig Stücke gemeinsam. Von diesen sind nur sechs verkleinerte Wiederholungen der Stiche des älteren Buches (2), drei aus Statius entnommen (3). Neue Zeichnungen sind gemacht für die Hauptstücke der Sammlung des Ursinus: die *clipei* des Menander (Tf. 90) und des Sophokles (Tf. 136), die Doppelhermen des Herodot und Thukydides (Tf. 144), das (falsche) Kallisthenesrelief (Tf. 41); ferner für die farnesische Lysias-Büste (Tf. 85) und den Theophrast Massimi (Tf. 143).

Was ferner diejenigen Inschriften — es sind sämtlich kopflose Hermenschäfte — betrifft, welche mit der Inschrift apud *Fulvium Ursinum in schedis ex marmore* scheinen (4), so lässt der Ausdruck

(1) Es sind aus Farnesischem Besitz Karneades (Tf. 42), Euripides (Tf. 60), Posidonius (Tf. 117), Zenon (Tf. 151) — diese alle mit Inschriften, obwohl die des Karneades nur im Commentar nachgeholt wird; ferner die anepigraphen des Seneca (Tf. 131) und Socrates (Tf. 134). Aus Ursinus Sammlung die einfache Herme des Herodot (Tf. 67) und die inschriftlosen Bilder des Aristoteles (Tf. 43), Cornelius Lentulus (Tf. 48), Diogenes (Tf. 56), Hesiodus (Tf. 68), Theocritus (Tf. 142), die Cicero-Büste bei den Mattei (Tf. 146), und der Cesi-Acquaspartasche Scipiokopf (Tf. 49) ohne Inschrift; endlich der nach einer von Antonius Augustinus gesandten Zeichnung gestochene Clipeus des Demosthenes aus Tarragona (Tf. 55).

(2) Es sind Aeschines (Tf. 2), Miltiades (Tf. 92, vgl. Fabers Commentar p. 57), Moschion (Tf. 96, revidirt), Pindar (Tf. 110), und der inschriftlose Persius (Tf. 103). Auch das Leodamas-Fragment (Tf. 84) ist wohl eher nach dem Buche von 1570, als nach Statius Tf. 15 wiedergegeben.

(3) Aus Statius stammen Aristophanes (Tf. 34) Herakleitos (Tf. 65) Isokrates (Tf. 76): dies sind die aus der Pergola der Villa Giulia, mit den falsch aufgesetzten Köpfen wie bei Statius; die mit ihnen zusammenstehenden des Miltiades und Karneades hat Ursinus weggelassen, weil er das richtige Porträt für beide zu haben glaubte. In dem ersten Werke war er kritischer gewesen und hatte von allen nur die Schäfte mit Inschrift gegeben.

(4) Es sind: Andokides (Tf. 13) Aristogiton (Tf. 33) Kimon (Tf. 43), Maximus Severi (Tf. 89), Phokion (Tf. 109), Speusippos (Tf. 137), Valerius

es zweifelhaft, ob damit gesagt werden soll, dass die Abschriften in Ursinus Scheden von ihm vor den Originalen genommen seien, oder nicht. Aber dass das *ex marmore* keine Gewähr dafür giebt, Ursinus habe die Steine selbst gesehen, ergiebt sich daraus, dass auch mehrere Ligorianische Buchfälschungen (Phokion, Kratippus, Kimon) ihn haben.

Der kritische Fortschritt zeigt sich aber auch in dem, was die neue Ausgabe gegenüber der von 1570 weniger bietet. Sieben Stücke sind ganz weggelassen: der Aristoteles Bellay, weil Ursinus als Steinfälschung erkannt hatte; auch gegen die beiden kopflosen Aristoteles-Hermen, den Sokrates (n. 147*) und Junius Rusticus — die er alle vier den Mittheilungen des Ligorius verdankte — scheint er misstrauisch geworden zu sein. Dagegen ist die *Εὐχαρις Λιχιν.* vielleicht nur weggelassen, weil sie nicht '*illustris*' genug war; endlich hat der sicher ächte Hermenschaft mit dem Namen des Alkibiades (in Villa Giulia) wohl nur durch ein Versehen weder unter den Abbildungen noch im Commentar Aufnahme gefunden. In letzterem finden sich siebzehn Stücke (1) teils vollständig abgedruckt, teils citirt, welche in der ersten abgebildet waren: es handelt sich meistens um kopflose Hermenschäfte, denen Ursinus jetzt ein anderes beglaubigtes Porträt an die Seite zu setzen im Stande war.

Aus Ursinus beiden Werken hat 1685 (2) Gian Pietro Bellori ein neues mit einigen Zusätzen vermehrtes ikonographisches Corpus zusammengestellt; die zweite Auflage wurde wenig später von Baudelot de Dairval ins Französische übersetzt (Paris 1710). So haben Ursinus' Arbeiten zwei Jahrhunderte lang den ikonographischen Studien als Fundament gedient, bis am Ende des achtzehnten Jahrhunderts Ennio Quirino Visconti mit dem ungeheuer erweiterten

Poplicola (Tf. 147), Xenokrates (Tf. 149), Kratippus (app. Tf. J). Auch die schematische Art, wie die gänzlich übereinstimmenden Hermenschäfte gezeichnet sind, beweist dass die Zeichnungen nicht von den Originalen gemacht sind.

(1) Die Texte werden vollständig gegeben von den drei Euripides (p. 39), dem Hercules Prodicius (p. 43), Hesiod (p. 44), den beiden Lysias (p. 52), dem Menander von Bocchignano (p. 56), dem Miltiades mit dem Epigramm (p. 58), Plato (p. 65), Porcius Cato (p. 69), Themistocles (p. 78), Zenon (p. 88); nur citirt werden der Homer und Menander Soderini (p. 46. 57) mit den langen Epigrammen.

(2) Es giebt Neudrucke, *Romae apud Jo. A. de Rubeis*, 1735.

Denkmälerschatze und der durch Winckelmann begründeten kritischen Methode ihr Erneuerer wurde.

Es erscheint mir unerlässlich, anhangsweise das gesammte inschriftliche Material, das ächte sowohl wie das falsche, als Beleg zu dem vorher ausgeführten zusammenzustellen. Hätten wir eine griechische *Ephemeris epigraphica*, so würde ich es vorgezogen haben, das Material dort vollständig vorzulegen (1). Jetzt bleibt mir nichts anderes übrig, als die zahlreichen kleinen Berichtigungen — und wenige von Kaibels Nummern sind ohne solche geblieben — an dieser Stelle zu geben: in Form von Nachträgen und Anmerkungen wären sie praktisch unbrauchbar gewesen. Dass ich den Anhang lateinisch redigirt habe, wird sich von selbst rechtfertigen.

Rom.

CH. HUELSEN.

(1) Weggelassen habe ich den '*Hercules Prodicius*' (Kaibel 1004), den oben (S. 131 Anm. 1) erwähnten *Καρνέας*, das (Sarkophag? -) Fragment mit *Γναίου* (K. 172* aus Ligor. Taur. 21), sowie die angeblich krotoniatische Inschrift *Εὐμενίδας Λεωχάρου ἰατρούς* (Kaibel 189* aus Ligor. Taur. 6). Was endlich die angebliche Sokrates-Herme K. 1215 mit dem langen Citat aus Platons Phaedrus (p. 279: *ὦ φίλε Πάν τε καὶ ἄλλοι ὅσοι τῇδε θεοί* etc.) betrifft, so kann ich mich nicht davon überzeugen, dass es sich um eine antike Inschrift handelt. Sie steht einzig auf dem Drucke bei Gruter (1137, 1), der dazu bemerkt: '*e schedis Pighianis, quas Smetius conscripserat, bona fide repraesentavit Gruterus*'. Diese Pighianischen Scheden — denen Gruter offenbar selbst nicht ganz traute — scheinen verloren; was für ein Excerpt, etwa aus einer Handschrift, zu Grunde liegt, ist nicht zu ermitteln. Aber für ganz undenkbar halte ich es, dass ein so singuläres Denkmal um 1550 an einer so zugänglichen Stelle wie es die Kirche S. Agostino war — in deren Kloster Onuphrius Panvinius lebte — existiert haben und nicht von mehreren Forschern bemerkt und abgeschrieben sein sollte. — Von den falschen lateinischen die im CIL. fehlen habe ich einige wenige, z. B. solche auf die Ligorio im Texte zu griechischen Bezug nimmt, nicht weglassen wollen, die übrigen für die Addenda des VI. Bandes zurückgelegt.

HERMARUM VEL SIMULACRORUM TITULI GENUINI

1 (= K. 1128) herma acephalus (caput quod exhibent Lig. Urs. Gall., falso impositum est). Tibure pro foribus domus Ludovici Moderni Acc.; (Tibure) *in palazzo*, in termine masculo Met.; *in casa Ludovico Ma(n)cino* Pigh.; Tibure allata Waelsc. — In vinea pont[ificis Iulii] (ultima verba charta adusta perierunt) Waelsc., idem intellegendum apud Lig.; in hortis Aldobrandiniis ad portam Flaminiam Citt.; apud magnum Etruriae ducem Gall. — Translata ad card. Farnesii bibliothecam exornandam Bell., vix recte. — Florentiam translata, sed modo non reperitur Gori (1727). — Bononiae in instituto scientiarum Gher., ubi nunc non extare per litteras certiorem me fecit Brizio. — Exemplum novicium in villa Tauro prope Feltriam (v. CIL. V p. 196) descripsit Mommsen.

ΑΙΣΧΙΝΗΣ
ΑΤΡΟΜΗΤΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ

Accursius Ambros. O 125 sup. f. 88′; Metellus Vat. 6040 f. 64′; Pighius Berol. p. 142; Ligorius Neap. 7 p. 412 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 123′, ed. imag. p. 79, ex quo Bellori tab. 71); Waelscapple f. 5; Cittadinius Marc. p. 141, Vat. 5253 f. 321; Gherardus apud Muratorium ed. 1626, 12. Ex Ursino Ligorius Taur. 23 p. 74; Gallaeus tab. 2 (inde Gori I. E. 1, 79, 222). Ex prioribus CIG. 6017. Exemplum novicium edidit Taurus *lapidi esistenti nella villa Tauro* (Feltriae 1816) n. 19.

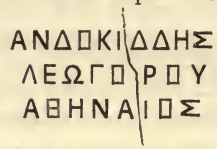
---

2 (= K. 1131 *a*; 150*) herma acephalus (caput quod exhibent Lig. Urs. Vat. falso impositum est: v. tab. VI). Tibure Acc. — In villa Iulii III via Flaminia Pigh. Lig. — *Di esso habbiamo veduto doi Hermeti o termini, l'uno trovato nella villa Germanica Tiburtina, senza testa rovinato, l' altro con la testa sua, ma spiccata dal suo petto .... et essa testa hebbe Monsignor Stefano del Buffalo gentilhomo Romano, et il resto fu guastato da Tiberio scultore per servirsi del marmo tolto dalle rovine dell'Horti Caesariani Transtiberini* Lig. (Taur.) fraude. — Exemplum novicium extat in aedibus Conservatorum: v. infra n. 6*.

ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ
ΚΛΙΝΙΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ

Accursius Ambros. O 125 sup. fasc. LXIX in schedula solitaria (in schedula gemella legitur titulus latinus CIL. XIV n. 3800); Pighius Berol. f. 143; Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 124′, ed. imag. p. 15). Ex Ursino ed. Ligor. Taur. 23 p. 81. Ex prioribus CIG. 6021.

3 (=K. 1134) herma acephalus Pigh. Visc. Extra Tibur in templo S. Mariae in via ad villam Hadriani Sied. Marc. — In villa Iulii III pont. max. Pigh. Ligor. — S. l. Visc. — *Trovato in certe rovine d'una villa soprastante alla riva del lago Albano* Lig. (Taur.) fraude, fingens extitisse in herma duplici, cuius alterum caput Themistoclem repraesentaret.

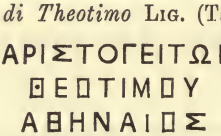


Sieder cod. Mutin. f. 75 (inde Mur. 1630, 7 'e schedis meis') eodemque exemplo cod. Marc. XIV 24 f. 86′; Pighius Berol. f. 143; Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 124); Ursinus imag. p. 73, cf. p. 109, ex lapide; partem dexteram solam Visconti cod. Paris. 9697 f. 107 et 109′. Ex Ursino p. 73 versibus non recte divisis Ligor. Taur. 23 p. 327; Gallaeus tab. 13 (inde Visconti *iconogr. grecque* I, 272). Ex prioribus CIG. 6027.

2 ΑΙΩΝΘΙΟΥ Ligor. Neap. cum Ursino (Vat.).

---

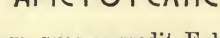
4 (=K. 1136) herma acephalus. In aede S. Mariae de Empesone extra Tibur Iuc.; extra Tibur in templo S. Mariae in via ad villam Hadriani Sied. (a. 1503) Marc. — S. l. Acc. — In villa Iulii III Pigh., idem intelligendum apud Lig. — Apud cardinalem Carpensem Stat. — *Aristogitone come si vede in questo Hermes trovato nella villa Pisoniana Tiburtina, et in un altro simile in Roma in uno delle sette case Parti Traiane fu Ateniese figliuolo di Theotimo* Lig. (Taur.) fraude.



Iucundus Veron. f. 132′, Magl. f. 107; Sieder Mutin. f. 74′ eodemque exemplo cod. Marc. XIV 24 f. 86′; Accursius Ambros. O 125 in scheda singulari; Pighius Berol. f. 142; Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 123′, ed. imag. p. 9); Statius tab. 17 (inde Boissard Holm. f. 171, Paris. p. 198, ed. 6, 46). Ex Ursino Ligorius Taur. 23 p. 410; Gallaeus tab. 23; ex prioribus CIG. 6027.

---

5 (=K. 1137) protome marmorea (*testa in forma di termine, che per la sua picciolezza doveva servire a qualche studio* Inv.). In radicibus Quirinalis abhinc annis XIV reperta Fab. (1606). Apud Fulvium Ursinum, empta ab Horatio della Valle Inv.



Inventarium rerum antiquarum quas possedit Fulvius Ursinus (ed. de Nolhac *mélanges de l'École française* 1884 p. 49 n. 57); Faber ad Gallaeum p. 20 n. 35. Imaginem in codice Capponiano 228 extantem propediem edet qui repperit Fr. Studniczka.

6 (= K. 1138) herma acephalus (caput falsum imponit Lig. Neap. cum Urs. Vat., cf. tab VI). Extra Tibur in templo S. Mariae in via ad villam Hadriani Sied. Marc. — In villa Iulii III Pigh., idem intellegendum apud Lig. (Neap.). — *Trovata nella villa Pisoniana Tiburtina, portata da Iulio papa a Roma* Lig. (Taur.).

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ
ΝΙΚΟΜΑΧΟΥ
ΣΤΑΓΕΙΡΙΤΗΣ

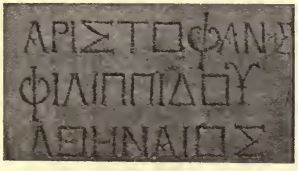
Sieder Mut. f. 75 eodemque exemplo cod. Marc. XIV 24 f. 89′; Pighius Berol. f. 142′; Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 124′, ed. p. 57). Ex Ursino tam Ligorius Taur. 23 p. 60 imaginem cf. p. 62, quam Bellori tab. 8; ex prioribus CIG. 6028.

2 ΚΙΚΟΜΑΧΟΥ Sieder.

Addit Ligorius ibidem repertam esse effigiem alteram Aristotelis, *nell'altra era solamente il nome, et l'una et l'altra havevano guastata l'effigie. Un altra imagine ancora pure privata della sua testa fu trovata nella villa di Quintiliano pure nel paese Tiburtino.*

---

7 (= K. 1140) herma acephalus (caput quod exhibent Boiss. Stat. Gall. falso impositam erat, cf. Ursin. praef. p. 6; nunc in trunco extat caput aliud, item alienum). Tibure Romam adlatus Pigh. (Herc.). — In villa Iulii III pont. max. Pigh. (Berol.) Boiss. — Apud Ferdinandum card. Mediceum Stat. Urs.; Romae in horto Mediceo Rein. — Florentiam translatus, sed modo non reperitur Gori. — Nunc Florentiae in museo *degli Uffizi.* — *Nella villa Caiana Tiburtina* Lig. (Taur.) fraude.



Exhibemus ad imaginem photographicam, descripserunt Michaelis et Kaibel. Pighius Berol. f. 143, qui citat Herc. Prodic. p. 87; Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 123′); Boissard Holm. f. 78, Paris. p. 197, ed. 6, 41; Statius tab. 9 (inde Bellori tab. 45); Ursinus p. 29 ex lapide (inde Gallaeus tab. 34 cf. p. 19, ex quo Gori I. E. 1, 77, 226); Reinesius 17, 18 descriptam a Bartholino; Duetschke *Uffizien* 196. Ex prioribus CIG. 6030.

8 (K. ad n. 1147) clupeus marmoreus. Abhinc annis aliquot Tarracone inventum, in praedio suburbano Aug.

ΔΗΜΟ
CΘЄ
NHC

Antonius Augustinus delineatam misit Fulvio Ursino, unde ed. Gallaeus tab. 55, cf. Faber p. 37 (inde Bellori tab. 79).

---

9 (= K. 1153) protome marmorea. Apud cardinalem Farnesium Gall. In villa Farnesina trans Tiberim Inv. (a. 1775). — In museo Neapolitano Visc. et adhuc.

ЄΥΡΙΠΙΔΗΣ 1/2

Delineavi ad ectypum, descripsit Kaibel. Gallaeus tab. 60; Inventarium rerum antiq. Farnes. *Documenti per la storia dei musei d'Italia* III p. 196; Visconti *iconogr. gr.* tab. 5, 3, cf. vol. I 84. Ex prioribus CIG. 6048.

---

10 (= K. 1155) sub signo parvo, cuius caput et brachia desunt. Apud Fulvium Ursinum Urs., repertum esse extra portam Aureliam (una cum n. 29. 36) addit Fab.

ЄΥΡЄΙΠΙΔΗC

Solus servavit Ursinus ed. p. 27 (inde Bellori tab. 49; C. I. G. 6050), cf. Faber ad Gallaeum p. 39.

---

11 (= K. 1156) protome marmorea. Apud cardinalem Farnesium Gall. Bell. In villa Farnesina trans Tiberim Inv. (a. 1767). — In museo Neapolitano Inv. (a. 1796. 1805) Visc. et adhuc.

ZHNΩN 1/2

Delineavi ad ectypum, descripsit Kaibel. Gallaeus tab. 151; Bellori I p. 20 ad tab. 41 citat; Inventarium rerum antiq. Farnes. *Documenti per la storia dei musei d'Italia* III p. 192; Inventaria musei Neapolitani ib. I p. 185 n. 156, IV p. 185 n. 37; Visconti *iconogr. gr.* tab. 17 cf. vol. I 161. Ex prioribus CIG. 6054.

12 (= K. 1157) herma cum capite. In Hadriani villa Tiburtina reperta Urs. Lig. Reperiri iam non posse ait Faber ad Gall. p. 88.

ΖΗΝΩΝ

Ursinus ed. p. 65 (inde Bellori tab. 41) et imagine plane aequali Ligorius Taur 23 p. 112. CIG. 6055.

Cf. supra p. 143.

---

13 (= K. 1159) herma acephalus (caput quod exhibent Lig. Stat. falso impositum est, cf. Ursin. praef. p. 6). Extra Tibur in aede S. Marci Sied. — In villa Iulii III via Flaminia Pigh. Lig. Boiss.; in hortis card. Medicei prope villam Iulii III Stat.; apud Ferdinandum card. Mediceum Urs.; apud magnum Etruriae ducem Gall. — Florentiae translata, sed modo non repperitur Gori. — *Nella villa Caiana o Germanica Tiburtina... nell'antichità del card. di Carpi* Lig. (Taur.) fraude.

ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ
ΒΛΥΣΩΝΟΣ
ΕΦΕΣΙΟΣ

Sieder Mut. f. 76′ (inde Mur. 1045, 2); Pighius Berol. f. 142′; Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 123); Boissard Holm. f. 78, Paris. p. 199, ed. 6, 42; Statius tab. 8 (inde Bellori tab. 17); Ursinus p. 63 (inde Ligorius Taur. 23 p. 42); Gallaeus tab. 65 (inde Gori I. E. 1, 79, 227). Ex prioribus CIG. 6056.

---

14 (= K. 1160) protome marmorea. Apud Fulvium Ursinum Inv. Gall. — Neapoli in museo Inv. (a. 1796. 1805) et adhuc.

ΗΡΟΔΟΤΟΣ 1/3

Delineavi ad ectypum, descripsit Kaibel. Inventarium rerum antiquarum quas possedit Fulvius Ursinus (ed. de Nolhac *Mélanges de l'École française* 1884 p. 182 n. 4); Gallaeus tab. 67; Inventaria musei Neapolitani *Documenti per la storia dei musei d'Italia* I p. 183 n. 138, IV p. 185 n. 30; Gerhard *Neapels antike Bildwerke* p. 103 n. 352; Michaelis *Bildnisse des Thukydides* . 1. Ex prioribus CIG. 6057.

15 (= K. 1162) herma duplex. Apud cardinalem Caesium Stat. Urs. — Penes Fulvium Ursinum Inv. Gall. — In villa Farnesiorum trans Tiberim Winck. Visc. — Neapoli in museo publico Inv. (a. 1796. 1805) et adhuc. — *Trovata nel fondare la chiesa di S. Maria Maggiore* Lig. — In hortis Iulii III Boiss. errore aut fraude.

sub una protome

1/3

sub altera

Delineavi ad ectypum. Statius tab. 3. 4 (inde Boissard ed. 6, 47); Ursinus p. 87. 89 (inde Ligorius Taur. 23 p. 103; Bellori tab. 81. 89); Inventarium rerum antiquarum, quas possedit Fulvius Ursinus (ed. de Nolhac *Mélanges de l'École française* 1884 p. 182 n. 2); Gallaeus tab. 144, cf. Faber p. 43; Winckelmann *Geschichte der Kunst* 9, 1, 34; Inventaria musei Neapolitani *Documenti per la storia dei musei d'Italia* IV p. 185 n. 31, cf. I p. 187 n. 153; Visconti *iconogr. gr.* tab. 27 cf. vol. I 227; Michaelis *die Bildnisse des Thukydides* (Argentor. 1877) imaginem tituli secundi; Winter *Jahrbuch des Instituts* 1890 p. 157 item solum titulum secundum; utrumque Brunn-Arndt *Porträts* tab. 128-130. Ex prioribus CIG. 6057.

a quadratarius scribere coeperat ΗΡΙΛ..., deinde emendavit ut potuit.

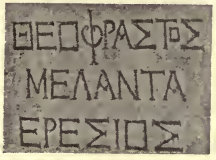
Ad S. Mariae Maioris cum reperta sit a. 1742 (Buonaccorsi *di un ritratto di Epicuro e Metrodoro*, Florentiae a. 1744) herma duplex Epicuri et Metrodori nunc servata in museo Capitolino (K. 1150), cuius tituli tam forma quam magnitudine litterarum cum his plane conveniunt, fortasse Ligorius de loco ubi protomae hae inventae sint vera rettulit.

---

16 (= K. 1163 *a*. 203*) herma acephalus. In villa Iulii III via Flaminia Pigh. S. l. Lig., qui tres hermas se vidisse mentitur, unum cum capite et titulo, alterum acephalum cum inscriptione, tertium cum capite sed titulo carentem.

Pighius Berol. f. 142′; Ursinus p. 13 (inde Ligorius Taur. p. 86. 87) et ex lapide correctam p. 109 (inde Faber ad Gallaeum p. 78). Ex prioribus CIG. 6062.

17 (= K. 1165) herma integer. In domo Fabricii de Maximi Iuc. (Veron.), similiter Sab., qui Paulum, Stat. ms., qui Dominicum, Stat. ed., qui Horatium, Gall., qui Petrum, Bell., qui Fabricium de Maximis nominat; in aedibus Maximorum Mor. Urs. — In Britannia in museo Meadiano Mead. — Post mortem Meadii emit Alexander Albani cardinalis et in villam suam transtulit Winck. Visc. — Adhuc in villa Albani extra portam Salariam. — Exemplum novicium in columna marmorea pessime scriptum in aedibus Merolli vidit Io. Schmidt; alterum incisum in gemma caerulea (*lapis lazuli*) Florentiae in museo Mediceo descripsit Gori I. E. 1, 73, 203. — *Trovata a Tivoli nella villa di Cassio, portata a Roma nella casa de' Pichi, ora conservata nella casa dei Massimi* Lig. (Neap.).



Exhibemus ad imaginem photographicam (licet litterae in ea paullum inclinatae appareant et non ita aequales ut sunt in lapide), descripsit Michaelis. Iucundus Veron. f. 95, Magliab. f. 37′; P. Sabinus Marc. f. 142, Ottobon. f. 35, Chis. f. 71; Metellus Vat. 6039 f. 242 et Smetius ed. f. 45′ (inde Gruter 326, 3) a Morillonio descriptam; Ligorius Neap. p. 407 citat tantum; Statius Vallicell. B, 104 f. 177′, ed. tab. 13 (inde Boissard Paris. p. 198, ed. 6, 44); Ursinus ed. p. 59 (inde Ligorius Taur. 23 p. 118; Bellori tab. 38); Gallaeus tab. 143; Museum Meadianum (1755) p. 221; Winckelmann *monum. ined.* p. 77 citat tantum; Visconti *iconogr. gr.* tab. 21, 1 et I p. 191; P. H. Visconti *Villa Albani* p. 241 n. 125. Ex prioribus CIG. 6064.

---

18 (= K. 1167) herma. Tibure in domo Morontis privati civis Leonc. Inter Tiburtinas loco accuratius non indicato Manc. Pigh. Ping.

traditur	*emenda*
	Ιβυκος
ΦΥΤΙΟΥ	ΦΥΤΙΟΥ
PIIETNΟΣ	PHΓINΟΣ

Callistus Leoncinus (c. a. 1537) cod. Senens. C, III 27 f. 23 eodemque exemplo Mancinus apud Metellum Vat. 6039 f. 345, Pighius Berol. A 61 *f* p. 101, Pingonius sched. Taurin. f. 84.

19 (= K. 1168) herma acephalus (caput quod exhibent Boiss. Stat. falso impositum erat, cf. Ursin. praef. p. 6). Extra Tibur in aede S. Marci Sied. Tibure Acc. — In villa Iulii III via Flaminia Pigh. Lig. Boiss.; in hortis card. Medicei prope villam Iulii III Stat.; apud Ferdinandum card. Mediceum Urs.; apud magnum Etruriae ducem Gall. — Florentiam translatus, sed modo non extat Gori. — *L'effigie era nella deliziosa villa Tiburtina di Quintiliano, et un'altra ne fu trovata in quella di Germanico detta la Caiana, et furono trasportate a Roma nella villa Iulia, che hora è nella via Flaminia, ove sono andate sottosopra per causa della trascuragine de' successori* Lig. (Taur.).

ΙΣ□ΚΡΑΤΗΣ
□Ε□ΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙ□Σ

Sieder Mutin. f. 76; Accursius Ambros. O, 125 sup. f. 88′; Pighius Berol. f. 142; Boissard Holm. f. 78, Paris p. 197, ed. 6, 42; Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 123); Statius tab. 10 (inde Bellori tab. 82); Ursinus p. 77 (inde Ligorius Taur. p. 78) cf. p. 109; Gallaeus tab. 76 (inde Gori I. E. I, 79, 228). Ex prioribus CIG. 6066.

---

20 (= K. 1170) herma acephalus (caput quod exhibent Boiss. Stat. falso impositum erat, cf. Ursinus praef. p. 6). Extra Tibur in templo S. Mariae in via ad villam Hadriani Sied.; *in Pisoni* Met. — In vinea Iulii III via Flaminia Pigh. Boiss. Lig.; in hortis card. de Medicis prope villam Iulii III pont. max. Stat.; apud Ferdinandum card. Mediceum Urs.; in hortis Aldobrandinis Citt. — *Nella villa Germanica Caiana Tiburtina* Lig. (Taur.) fraude.

ΚΑΡΝΕΑΔ|ΗΣ
ΦΙΛ□ΚΩΜ□|Υ
ΚΥΡΗΝΑΙ□|Σ

Sieder Mutin. f. 74; Metellus Vat. 6038 f. 93; Pighius Berol. f. 142; Boissard Holm. f. 78, Paris. p. 199, ed. 6, 41; Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 124); Statius tab. 14; Ursinus ed. p. 66 (inde Ligorius Taur. 23 p. 68) cf. 109; Cittadini Marc. p. 141, Vat. 5253 f. 321; memorat Faber ad Gallaeum p. 24. Ex prioribus Visconti *iconogr. gr.* I, 177; CIG. 6059.

Litterae extremae, quas linea separavimus tam perierant vel evanuerunt paulo postquam lapis primum descriptus est: exhibent v. 1 ΚΑΡΝΕΑΔΙ Met., ΚΑΡΝΕΑΔ Stat. — 2 ΦΙΛ□ΚΩΜ Met. Stat. (ΦΙΛ□Κ□Μ□Σ Citt. prave supplens). — 3 ΚΥΡΕΙΝΑΙ□ Met., ΚΥΡΗΑ·□Σ Sied. Recentiores plerique ut integrum dant, tacite supplentes.

Ligorius Taur. 23 p. 69 alteram hermam acephalum proponit loco non indicato, subscribens *Καρνεα|δης | Φιλοχωμου | Κυρεναος*.

21 (= K. 1171) protome, in cuius pallio titulus scriptus est. Apud cardinalem Farnesium Gall. — Neapoli in museo Inv. (a. 1796. 1805). — Marmor periit aut latet (frustra quaesitum esse tam Romae quam Neapoli ait iam Visc.), ectypum gypsaceum (fortasse id ipsum quod iussu Albacinii sculptoris factum esse narrat Visc.) extat Havniae in museo.

ΚΑΡΝΕΑΔΗΣ

Gallaeus tab. 42, cf. Faber p. 24; Inventaria musei Neapolitani *Documenti per la storia dei musei d'Italia* I p. 184 n. 147, IV p. 185 n. 40; Visconti *iconogr. gr.* tab. 19, 1. 2, cf. vol. I, 177; ectypum Havniense photographice expressum est apud Brunn-Arndt *Porträts* tab. 505. 506. Ex prioribus CIG. 6070.

---

22 (= K. 1175) protome biceps. Apud cardinalem Caesium Stat. Urs; apud ducem Aquaespartae Gall.

/// ΔΑΜΑΣ

Statius ed. tab. 15; Ursinus ed. p. 76 (inde ut videtur Gallaeus tab. 84 et Beliori tab. 83). Ex prioribus Visconti *iconogr. gr.* tab. 30, 5 cf. I, 263. CIG. 6075.

ΛΑΜΑΣ Stat.

Adfirmat Ursinus ab initio non plus tres litteras suppleri posse: *Λεω*]*δάμας*.

---

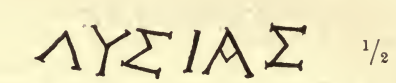
23 (= K. 223*) herma (*termine col priapo* Stat. ms.). Apud Io. Bapt. Victorium Stat. Knibb.; *nella casa de' Vittori gentilhuomini romani* Lig.; apud Horatium Victorium Faber. In museo Capitolino Bott. et adhuc (*stanza dei filosofi* n. 15). — *Trovata nella villa Gordiana Vitellia Portuense* Lig. fraude.

1/6

Exhibemus ad ectypum photographice depictum. Statius Vallicell. B, 104 f. 177′, ed. tab. 7; Knibbius Berol. p. 18; Ligorius Taur. 23 p. 326; Bottari Mus. Cap. I tab. 63; Guasco M. C. 3, 216; *nuova descrizione del mus. Capit.* (1882) p. 203 n. 15, ubi titulus spurius esse dicitur, perperam. Ex prioribus CIG. 6081.

AYCIAC Stat. ms., AYCIAC Stat. ed., AYCIA Knibb.

24 (= K. 1179) protome marmorea, in cuius pectore titulus scriptus est. Apud Alexandrum card. Farnesium Urs. Gall. — In villa Farnesina trans Tiberim Inv. (a. 1767. 1775). — Neapoli in museo publico Inv. (a. 1796. 1805) Visc. et adhuc. — *Trovato nella villa Hadriana* Lig. (Taur.) fraude, cf. ad n. 105*.



1/2

Delineavi ad ectypum, descripsit Kaibel. Ursinus ed. 75 (inde tam Ligorius Taur. 23 p. 326 imaginem quam Bellori tab. 84); Gallaeus tab. 85; Inventaria rerum antiq. Farnesian. *Documenti per la storia dei musei d'Italia* III p. 192. 195; Inventaria musei Neapolitani ib. I p. 185 n. 157, IV p. 185 n. 38; Visconti *iconogr. gr.* tab. 28, 1. 2 cf. vol. I 242; Brunn-Arndt *Porträts* tab. 131 imaginem. Ex prioribus CIG. 6078.

---

25 (— K. 1180) herma capite integro. S. l. Urs.

ΛΥΣΙΑΣ

Ursinus ed. 75 (inde Faber ad Gallaeum p. 52; Bellori tab. 84; CIG. 6079).

---

26 (= K. 225*) herma acephalus. In aedibus Octaviani Zeni prope theatrum Pompei et campum Florae Stat., similiter Chis.

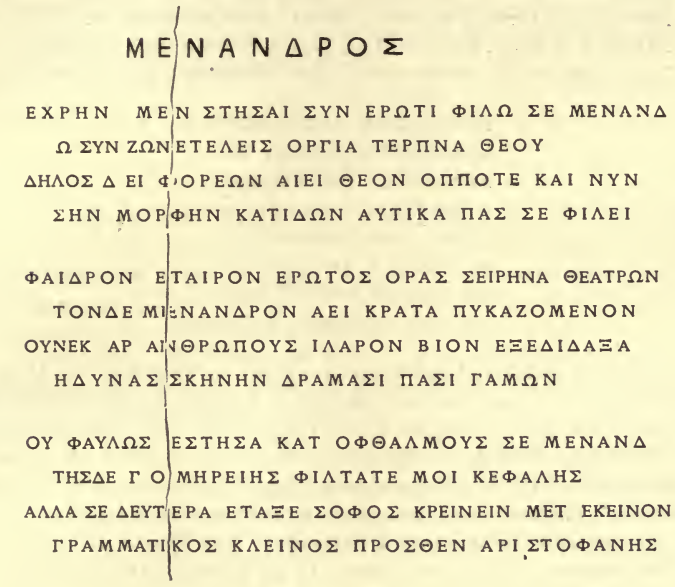
ΜΑΞΙΜΟC
CЄΟΥΗΡΟΥ
ΡΩΜΑΙΟC

Exempla duo extant Statii tab. 19 (inde Boissard. Holm. f. 171, Paris. p. 200, ed. 6, 49; Ursinus ed. p. 71; Gallaeus tab. 89), quod supra repetivi, et Anonymi Hispani cod. Chis. J, V, 167 f. 81. Ex Gallaeo Bellori tab. 24. Ex prioribus CIG. 6082.

---

27 (= K. 1183) herma acephalus repertus (una cum n. 35) in suburbio ad tres Fontes extra portam S. Pauli Stat., *alla villa di Aeliano fuori porta*

S. Paolo URS. — Apud Soderinios in mausoleo Augusti PLERIQUE. — Taurini in Academia regia MAFF. MUR. ibique extat imminuta.



Contuli ectypum a Studniczka datum. Fulvius Ursinus in epistula ad Antonium Augustinum d. 18 Martii a. 1567 data cod. Matrit. Q 87, ed. imag. 33 (inde tam Ligorius Taur. 23 p. 30 quam Grut. 1027, 1); Achilles Statius Vallicell. B, 102 f. 6′, ed. tab. 16 (inde Boissard Holm. f. 169, ed. 6, 34); Lipsius auctar. p. 59; Maffei M. V. app. p. 229; Mur. 656, 2. 657, 1 missam a Lud. Caissotto; marm. Taur. 1, 170. Ex prioribus CIG. 6083; Kaibel epigr. 1085.

5 in ΦΗΝ in ectypo satis clare apparet. — Pars sinistra, quam linea distinximus, periisse videtur cum lapis Taurinos translatus est: eam omittunt Maffei et posteriores.

Partem sinistram a Fulvio Ursino ex ingenio suppletam esse contendit Ludolfus Stephani in indice lection. Dorpat. a. 1850, quem secuti sunt A. Nauck (*Philol.* 9, 1854 p. 175) et Kaibel I. Gr. I. 1183 (genuina omnia esse crediderat idem epigr., rectius): neque negaverim versus a Nauckio et Kaibelio elegantius elimatos esse quam ab Aeliano illo, cuius sunt epigramma hoc et n. 34. Tamen cum hermam integrum descriptum habeamus a tribus auctoribus diversis eisque optimis, credendum esset supplementa ab Ursino excogitata in lapide exarata fuisse et parti antiquae adiuncta: id quod nemo, qui rerum antiquarum et museorum privatorum quae saec. XVI Romae fuerunt vicissitudines cognitas habet, sibi persuadebit. Quid quod v. 5 in verbi *μορφήν*, quod valde improbant Stephani Nauckiusque (emendantes *εἰκόνα σ]ῆν*) vestigia certa in lapide supersunt.

28 (= K. 1184) basis marmorea. *Nella villa Cornelia nei Sabini, dove oggidì si chiama il luogo Bocchignano nell' abbadia di Farfa, anticamente Foro Decio* (ubi eodem tempore repertum est elogium Scipionis Africani, quod translatum est Romam in aedes Farnesias, cf. CIL. IX 4854 = CIL. I² p. 201 n. XXXVII) Iac. Romae (fortasse apud Ursinum) Urs. — In monasterio SS. Andreae et Gregorii in monte Caelio Sandr. Winck.

ΜΕΝΑΝΔΡΟC ΔΙΟΠΕΙΘΟΥC
ΚΗΦΙCΙΕΥC ΕΓΕΝΝΗΘΗ ΕΠΙ
ΑΡΧΟΝΤΟC CΩCΙΓΕΝΟΥC
ΕΤΕΛΕΥΤΗCΕΝ ΕΤΩΝ · $\overline{\text{Ν}}$
5 ΚΑΙ · $\overline{\text{Β}}$ · ΕΠΙ ΑΡΧΟΝΤΟC
ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ $\overline{\text{Β}}$
ΚΑΙ $\overline{\text{Α}}$ ΕΤΟC ΤΗC ΠΤΟΛΕΜΑΙ
ΟΥ ΤΟΥ CΩΤΗΡΟC ΒΑCΙΛΕΙΑC

Exempla extant quattuor: Iacobonii (non Ligorii: cf. Mommsen CIL. IX p. LX) in libro Sabinensi in cod. Vat. 6040 (Metelli) f. 6 = 100; Ursini duo prius imag. p. 33 (inde Grut. 1027, 2), alterum in cod. Cappon. 228 (inde Faber ad Gallaeum p. 56); Sandrii apud Odericium dissertat. (Romae 1765) p. 365, 3. Ab Ursino tam Pighius Berol. A 61 f. 61 ' Roma missum Pighio ', quam Grut. 918, 12 ' ex Ursini schedis '; Iacobonii exemplum interpolationibus corrupit Ligorius Taur. 23 p. 33 (ex apographo Ottoboniano Welcker Nov. Mus. Rhenan. 3, 1845 p. 465). Citat Winckelmann *Gesch. der Kunst* l. 10 c. 2 § 20 (6, 23 ed. 1825). Ex prioribus CIG. 6084.

Litterarum formas repraesentavi ad Ursin. ed. et Cappon.; Sandrius quadratas pingit Ε et Σ ex arbitrio. — 1 ΑΙΟΠΕΙΘΟΥC Capp. — 5 ΚΑΙ · Β] ΜΑΙΩ Iacobon. — 6 ΦΡΑΙΠΑΟC Iacobon., ΦΑΙΔΩΝΟC Lig. Taur. fraude. — 7 ΚΑΙ Α Iacobon. Urs. Cappon.

---

29 (= K. 1182) clupeus marmoreus, in quo protome efficta. Extra portam Aureliam reperta (una cum n. 10. 36. 40) Fab. Apud Fulvium Ursinum Urs. Inv. Gall. — In villa Farnesina trans Tiberim Inv. (a. 1775). — Inter marmora Farnesiana olim viderat, postea autem reperiri potuisse nec Romae nec Neapoli narrat Visc.; marmor quod nunc servatur in castello *Marbury Hall* Britanniae, quodque idem esse atque Ursinianum contenderat Scharfius (*transactions of the Royal Society*, N. S. vol. IV), diversum esse observavit Michaelis *Ancient Marbles in Great Britain* p. 514.

ΜΕΝΑΝΔΡΟC

Ursinus p. 33 (inde Bellori tab. 55); Inventarium rerum antiquarum, quas possedit Fulvius Ursinus (ed. de Nolhac *Mélanges de l'École française* 1884 p. 182 n. 5); Gallaeus tab. 90, cf. Faber p. 56; Inventarium rerum antiq. Farnes. *Documenti per la storia dei musei d' Italia* IV p. 197; Visconti *iconogr. gr.* tab. 6, 3 cf. vol. I, 89. Ex prioribus CIG. 6085.

In inventario Farn. notatur tantum: *due tondi di filosofi, con iscrizione greca, pal. 1 di diametro*; sed intelligendas esse hanc et n. 40 perquam probabile.

30 (= K. 1186) herma acephalus (caput quod exhibent Stat. Boiss. falso impositum est). In aede S. Mariae de Empisone extra Tibur Iuc.; extra Tibur in templo S. Mariae in via ad villam Hadriani Sied.; *in Pisoni* Met.; Tibure Acc. — In villa Iulii III pont. max. Pigh. Boiss.; in hortis cardinalis de Medicis prope villam Iulii III pont. max. Stat.; apud Ferdinandum card. Mediceum Urs. ed.

ΜΙΛΤΙΑΔΗΣ
ΚΙΜΩΝ□Σ
ΑΘΗΝΑΙ□Σ

Iucundus Veron. f. 132′, Magl. f. 107; Sieder Mutin. f. 75; Accursius Ambros. O, 125 sup. f. 88′; Metellus Vat. 6038 f. 93; Ligorius Neap. 7 p. 415 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 123); Pighius Berol. f. 142′; Boissard Holm. f. 78, ed. 6, 43; Statius tab. 2; Ursinus ed. p. 12. Ex Ursino Visconti *iconogr. gr.* tab. 13 cf. vol. I, 130. Ex prioribus CIG. 6030.

2 ΚΙΗΩΝΘ□ Iuc., ΚΙΚΙΩΝ□Σ Met. — Statii exemplum ab incisore corruptum hoc est: ΜΙΑΤΙΑΔΙΝ | ΚΙΜΩΝ □ΕΙ | ΛΘΗΝVI□ΣΙ; idem perperam subiungit epigrammata pertinentia ad n. 31.

---

31 (= K. 1185) herma. In monte Caelio Pigh., in vinea Strozae addit Met., nuper reperta addit Masius (d. 10. Febr. 1553). — *Nella vigna di Ferrara* Stat. (ms.); apud Hippolytum card. Estensem Urs. — *Nella parte estrema del monte Celio presso del castro antico di soldati peregrini, di là dell'acquedotto dell'Acqua Claudia verso mezzogiorno, nella casa dei Proculi furono trovati duoi Termini col retratto di Miltiade Atheniese, l'una havea lettere scritte et l'altra senza lettere, le quali ha havuto il Signore Hippolito cardinal di Ferrara, il quale l'ha ricevuta l'una dal Signore Uberto Mantuani con la imagine di Olenio fanciullo che accarezza un'ocha, l'altra l'ha comprata insieme con la imagine di Aesculapio, tutte trovate in questo luogo* Lig. (Taur.). — In hortis cardinalis de Medicis prope villam Iulii III pont. max. Stat. (ed.), sed id lemma pertinet ad n. 30.

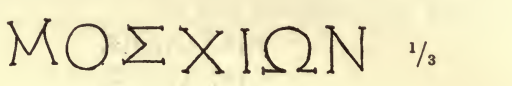
ΜΙΛΤΙΑΔΗC

QVI PERSAS · BELLO · VICIT · MARATHONIS IN ARVIS
CIVIBVS INGRATIS ET PATRIA INTERIIT
ΠΑΝΤЄC · ΜΙΛΤΙΑΔΗ · ΤΑΛΑΡΗΙΑ · ЄΡΓΑ · ΙCACIN *sic*
ΠЄΡCΑΙ · ΚΑΙ · ΜΑΡΑΘѠΝ · CΗC · ΑΡЄΤΗC · ΤЄΜЄΝΟC

Metellus Vat. 6038 f. 95, 6040 f. 8; Pighius Berol. f. 143 (a Pighio Smetius 65, 15; ex Smetio et Pighio Grut. 438, 6); A. Masius in epistula ad Octavium Pantagathum data Vat. 5237 f. 241; Statius Vallicell. B, 102 f. 6, ed. tab. 2; Ursinus ed. p. 11 (inde Ligorius Taur. 23 p. 56); Faber ad Gallaeum p. 58. Ex prioribus CIG. 6088; CIL. VI, 1330*a* et 31601; Buecheler AL. 885.

Epigrammata haec titulo n. 30 subiungit Stat. ed. (non Vallic.).

32 (=K. 1187) sub statua parva viri sedentis. Apud Hieronymum Garimbertum Urs. — Apud Fulvium Ursinum Inv. Gall. — In museo Neapolitano Inv. (a. 1795. 1805) et adhuc. — *Moschion hebbe il simulacro hermeo nel teatro della villa Adriana* Lig. (Taur.) fraude.

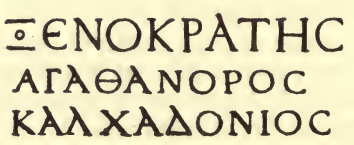


1/3

Delineavi ad ectypum, descripsit Kaibel. Ursinus p. 30 (inde Ligorius Taur. 23 p. 96; Bellori tab. 56); Inventarium rerum antiquarum quas possedit Fulvius Ursinus (ed. de Nolhac *Mélanges de l'École française* 1884 p. 183 n. 30); Gallaeus tab. 96; Inventaria musei Neapolitani *Documenti per la storia dei musei d'Italia* IV p. 82 n. 20, cf. vol. I p. 182 n. 133; Visconti *iconogr. gr.* tab. 7, cf. vol. I, 92. Ex prioribus CIG. 6090.

---

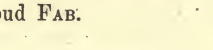
33 (=K. 233*) herma acephalus. In aedibus Octaviani Zeno prope theatrum Pompei et campum Florae Stat.



Servavit Statius tab. 19 (inde Boissard ms. Holm. f. 172, Paris. p. 200, ed. 6, 49; Ursinus p. 55; Gallaeus tab. 149), cuius exemplum repetimus. Ex prioribus CIG. 6091.

---

34 imaguncula marmorea, in cuius basi Homeri nomen legitur Fab.; *figura intiera d'Homero con lettere greche* Inv. Apud Fulvium Ursinum Inv., idem intelligendum apud Fab.



Inventarium rerum antiquarum quas possedit Fulvus Ursinus (ed. de Nolhac *Mélanges de l'École française* 1884 p. 183 n. 23); Faber ad Gallaeum p. 45. De forma litterarum non constat.

35 (= K. 1188) herma acephalus repertus (una cum n. 27) in suburbio ad tres Fontes extra portam S. Pauli Stat., *alla villa di Aeliano fuori porta S. Paolo* Urs. — Apud Soderinos (Paulum Antonium nominat Stat.) in mausoleo Augusti Stat. Lips. — Nunc periit.

ΟΜΗΡΟΣ

ΗΡΩΩΝ ΚΑΡΥΚΑ ΑΡΕΤΑΣ ΜΑΚΑΡΩΝ ΤΕ ΠΡΟΦΗΤΑΝ
ΕΛΛΑΝΩΝ ΔΟΞΗΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ ΑΕΛΙΟΝ
ΜΟΥΣΕΩΝ ΦΕΓΓΟΣ ΟΜΗΡΟΝ ΑΓΗΡΑΤΟΝ ΣΤΟΜΑ ΚΟΣΜΟΥ
ΠΑΝΤΟΣ ΟΡΑΣ ΤΟΥΤΟΝ ΔΑΙΔΑΛΟΝ ΑΡΧΕΤΥΠΟΝ

ΟΥΧ ΕΘΟΣ ΕΣΤΙΝ ΕΜΟΙ ΦΡΑΖΕΙΝ ΓΕΝΟΣ ΟΥΔ ΟΝΟΜ ΑΥΤΟ
ΝΥΝ Δ ΕΝΕΚ ΑΙΛΙΑΝΟΥ ΠΑΝΤΑ ΣΑΦΩΣ ΕΡΕΩΙ
ΠΑΤΡΙΣ ΜΟΙ ΧΘΩΝ ΠΑΣΑ ΤΟ Δ ΟΥΝΟΜΑ ΦΑΣΙΝ ΟΜΗΡΟΝ
ΕΣΤΙ ΔΕ ΜΟΥΣΑΩΝ ΟΥΚ ΕΜΟΝ ΟΥΔΕΝ ΕΠΟΣ

ΕΙ ΜΕΝ ΘΝΗΤΟΣ ΕΦΥΣ ΠΩΣ ΑΘΑΝΑΤΟΝ ΣΕ ΕΠΟΙΗΣΑΝ
ΜΟΥΣΑΙ ΚΑΙ ΜΟΙΡΩΝ ΝΗΜΑ ΑΝΕΚΛΩΣΑΝ ΑΝΑΞ
ΕΙ ΔΕ ΗΣΘΑ ΑΘΑΝΑΤΟΣ ΠΩΣ ΕΝ ΘΝΗΤΟΙΣ ΣΕ ΑΡΙΘΜΟΥΣΙΝ
ΟΥ ΜΑ ΣΕ ΤΑΥΤ ΕΧΡΗΝ ΣΕΜΝΕ ΠΟΙΗΤΑ ΦΡΟΝΕΙΝ
ΑΛΛ ΕΓΝΩΝ ΤΟ ΑΛΗΘΕΣ ΕΠΕΙ ΤΟ ΣΑΦΕΣ ΔΙΑΦΕΥΓΕΙ
ΑΝΘΡΩΠΟΝ ΦΑΣΙΝ ΘΕΙΕ ΣΕ ΟΜΗΡΕ ΠΕΛΕΙΝ

Fulvius Ursinus in epistula ad Antonium Augustinum data d. 18 Martii a. 1567 cod. Matrit. Q, 87, ed. imag. 21 (inde Ligorius Taur. 23 p. 30); Achilles Statius Vallicell. B, 102 f. 7, ed. tab. 16 (inde Boissard Holm. f. 169, Paris. p. 382, ed. 6, 33); Lipsius, auct. p. 58 (inde Grut. 419, 1). Ex prioribus CIG. 6092; Kaibel epigr. 1084.

10 ΕΦΗΣ Lips. errore typographico (*si mortalis eras* recte vertit). — 12 ΣΕ om. Stat. cum Boiss.

---

36 (= K. 1193) sub signo parvo viri citharam tractantis, cuius caput deest. Repertum extra portam Aureliam (una cum n. 10. 29. 40) Fab. Apud Fulvium Ursinum Urs. Inv.

ΠΙΝΔΑΡΟΣ

Ursinus p. 37 (inde Gallaeus tab. 110, cf. Faber p. 56; Bellori tab. 60; CIG. 6099); Inventarium rerum antiquarum quas possedit Fulvius Ursinus (ed. de Nolhac *Mélanges de l'École française* 1884 p. 183 n. 25).

37 (= K. 243*) herma acephalus. In aedibus Octaviani Zeno prope theatrum Pompei et campum Florae STAT.

ΠΛΑΤΩΝ
ΑΡΙCΤΩΝΟC
ΑΘΗΝΑΙΟC

Servavit Statius ed. tab. 18 (inde Boissard ms. Holm. f. 171′, Paris. f. 200, ed. 6, 48; Ursinus p. 53), cuius exemplum repetimus. Ex Ursino Faber ad Gallaeum p. 65; Bellori tab. 28. Ex prioribus CIG. 6103.

---

38 (= K. 1204) protome marmorea, in cuius pectore titulus scriptus est (hermam pingit LIG. fraude). Apud card. Farnesium GALL. — In villa Farnesina trans Tiberim INV. (a. 1767. 1775). In museo Neapolitano INV. (a. 1796. 1805) VISC. et adhuc. — *Trovata a dì nostri nell'Esquilino, circa il Castro pretorio, ove con esso furono trovati quest'altri huomini illustri, ... di Euripide, di Marco Aurelio, di Socrate, di Thucidide, di Carneade, Posidonio, Statio, Platone, Homero, Diogene, Sophocle, Menandro, Seneca et altre di non conosciute effigie* LIG.

ΠΟCΙΔΩΝΙΟC ½

Descripsit Kaibel. Ligorius Taur. 23 p. 63; Gallaeus tab. 117 (inde Bellori tab. 29); Inventaria rerum antiq. Farnesian. *Documenti per la storia dei musei d'Italia* III p. 192. 195; Inventaria musei Neapolitani ib. I p. 183 n. 137. IV p. 185 n. 42; Visconti *iconogr. gr.* tab. 24, 1. 2 cf. vol. I p. 209. Ex prioribus CIG. 6105.

Protomen hanc una cum Lysia (n. 23) et Carneade (n. 20) provenisse ex ea effossione, de qua refert Flaminius Vacca *mem.* 104: *dietro le Therme Diocleziane ... un padrone di vigna ... scoprì due muri ... e vi ritrovò diecidotto teste di filosofi riposte, che vendè per settecento scudi al Sig. Gio. Giorgio Cesarini, ed ora il sig. Giuliano le ha vendute al cardinal Farnese, e sono nella sua galleria*, suspicatus erat Viscontius: cui accedit Ligorii testimonium, qui ex parte saltem vera narrare videtur. Quamquam num Lysiae protome, quae sola a. 1570 ab Ursino vulgata fuit, una cum ceteris reperta sit, dubito.

39 (= K. 1206) marmorea quaedam velut basis Polit. In domo Mellini Sab. (Marc. Chis.); in domo Marii de Mellinis Iuc.; in atrio Melleniae domus Polit.

ΣΕΛΕΥΚΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ
ΛΥΣΙΠΠΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

Iucundus Veron. f. 142, Magl. f. 44; P. Sabinus Marc. f. 108, Ottobon. f. 21′, Chis. f. 62′; Politianus miscellan. centuria prima p. 410 ed. 1511. Ex Iucundo Donius Vat. 7113 f. 18′, ed. 2, 170 (inde Mur. 270, 2), item Piccart p. 344, ex quo Reinesius 3, 66. Ex prioribus CIG. 6108; Loewy *Inschr. griech. Bildh.* 487.

---

40 (= K. 1210) protome in clupeo exsculpta. Reperta extra portam Aureliam (una cum n. 10. 29. 36) Fab. — Apud Fulvium Ursinum Urs. Gall. — In villa Farnesina trans Tiberim Inv. (a. 1775). — *Petit médaillon en marbre que j'ai vu au trefois parmi les antiquités Farnésiennes à Rome* Visc. — Nunc periit aut latet.

ΣΟΦΟΚΛΗΣ

Ursinus imag. p. 25 (inde Bellori tab. 64); Gallaeus tab. 136, cf. Faber p. 56; Inventarium rerum antiq. Farnes. *Documenti per la storia dei musei d'Italia* III p. 197; Visconti *iconogr. gr.* tab. 4. 3 cf. vol. I, 81. Ex prioribus CIG. 6111. Cf. ad n. 29.

---

41 (= K. 1214) herma cum capite. Apud Fulvium Ursinum Inv. Fab. — In villa Farnesina trans Tiberim Inv. (a. 1775). — In museo Neapolitano Inv. (a. 1796) et adhuc.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ
ΕΓΩ ΟΥ ΝΥΝ ΠΡΩ
ΤΟΝ ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΑΕΙ ΤΟΙ
ΟΥΤΟΣ ΟΙΟΣ ΤΩΝ
ΕΜΩΝ ΜΗΔΕΝΙ ΑΛ
ΛΩΙ ΠΕΙΘΕΣΘΑΙ
Η ΤΩΙ ΛΟΓΩΙ ΟΣ ΑΝ
ΜΟΙ ΛΟΓΙΖΟΜΕΝΩ
ΒΕΛΤΙΣΤΟΣ
ΦΑΙΝΗΤΑΙ

Descripsit Kaibel, contuli ectypum quod misit Pais. Inventarium rerum antiquarum quas possedit Fulvius Ursinus (ed. de Nolhac *Mélanges de l'École française* 1884 p. 182 n. 3); Faber ad Gallaeum p. 75; Inventarium rerum antiq. Farnes. in *Documenti per la storia dei musei d'Italia* III p. 196; Inventarium musei Neapolitani ib. I p. 185 n. 159; Visconti *iconogr. gr.* I, 167, *Museo Pio-Cl.* VI, 42. Ex prioribus CIG. 6115.

Pars dextera vv. 4-8 nunc in lapide suppleta est: ut integram exhibet Faber.

42 avaritiam et ille gestus in manu significat, cum ex porrecta capedunculam assimilat; quo gestu Philemonis Romae signum vidi, cum in altera volumen complicatum haberet, idque tenaciter restrictum, ut qui pretium sibi deposceret, non nisi eo numerato librum exhibiturus ... inscriptio sane erat *Φιλήμων* Val. — In bibliotheca Nicolai cardinalis Rodulphi (v. supra p. 125 not. 1) Lig. apud Ursinum, fraude ut videtur.

ΦΙΛΗΜΩΝ

Pierius Valerianus Hieroglyphica l. XXXV (inde Ursinus imag. p. 34).

---

43 (= K. 1221) *in la villa di Pisone a Tivoli* Ott.; herma superioribus annis Tibure inventus Fab.

ΦΙΛΗΜΩΝ
ΔΑΜΩΝΟΣ
ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΣ

Anonymus (saec. XVI, cf. Dessau CIL. XIV p. 370) cod. Ottobon. 2970 f. 21′; Faber ad Gallaeum p. 62.
2 ΔΑΜΟΝΟΣ Fab.

TITULI FALSI VEL SUSPECTI.

Litteris maioribus expressimos eos quos in lapide fictas fuisse certum vel verosimile est.

1* (= K. 149*) herma s. l.

Αγατοστενης | *Καιτιου* | *Συκιονος*

Ligorius Neap. III 1.

2* herma acephalus *nel colle dell'hortoli di Roma, altrimenti detto Pincio.*

Αγησιλαος

Ligorius Taur. 23 p. 39.

3* herma cum capite. *Trovata in Tivoli nella villa Cassiana, la hebbe papa Iulio terzo ... ultimamente la hebbe il Cardinale Montepulciano per donarla.*

Αισχυλος

Ligorius Taur. 23 p. 417.

4* herma, *nella maravigliosa fabbrica dell'horti Sallustiani in Roma . . . la quale effigie fu data da Francesco Sybilla al cardinal di Carpi, et il termine fu adoprato per marmo da un scelerato scoltoruzzo.*

Αισωπος

Ligorius Taur. 23 p. 369 imaginem.

5* caput barbatum. *In Roma nella casa del vescovo de Sanctis, dove era anchora l'effigie di Filemone* (infra n. 156*), *et quella di Arato Solense.*

Αλκαιος

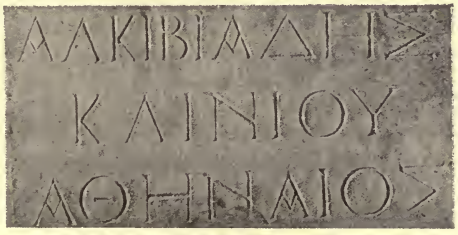
Ligorius Taur. 23 p. 415.

5*a herma cum capite barbato. *Nella casa del conte di Matalone in Napoli, posto già nel suo giardino di melangoli, et d' indi è stata trasportata altrove.*

Αλκαιος | Μυτιληναι|ος

Ligorius Taur. 23 p. 415.

6* herma novicius cui caput antiquum impositum est. Olim, ut videtur, in theatro Vaticano (v. supra p. 134), nunc in aedibus Conservatorum (*stanza del trionfo di Mario*), quo translatam esse a. 1813 ex *archivio d'agricoltura* testatur Beschr.



1/4

Exhibemus ad ectypum photographice depictam. Citatur *Beschreibung Roms* 3, 1, 122.

7* *sopra alla Via nova et al tempio di Vesta . . . . à dì nostri sono stati trovati molti Termini; ma tutti erano stati guastati delli loro capi et effigie, de' quali v'erano scritti Alcibiade et Polystrato, ch'era scolpiti insieme geminati.*

Ligorius Taur. 23 p. 159.

8* (= K. 151*) herma, *trovata nel fondare la nuova cappella del Cardinale di Cesis, alla destra della chiesa di S. Maria Maggiore* (una cum herma duplici Herodoti et Thucydidis, supra n. 14).

Αλκυδαμας | Ελαιατα

Ligorius Taur. 23 p. 84 imaginem.

9* herma capite barbato et coronato. *Nella via Salaria, nell'orto della famiglia degli Aelii Aurelii.*

Αναχρεων | Τηιο . . . .

Ligorius Taur. 23 p. 413.

10* herma, *nel Tuscolano in certe rovine d'antichi edifizi.*

Αναξαγορας | Εγεσιβολου | Εβουλου | Κλαζομενιος

Ligorius Taur. 23 p. 371 imaginem.
Cf. Suidas s. v *Ἀναξαγόρας Ἡγησιβούλου Κλαζομένιος.*

11* herma, *trovata in la villa Germanica Caiana nella montagna di Tiburo.*

Αναξανδρι|δης | Αναξανδρου | Ρωδιος

Ligorius Taur. 23 p. 367 imaginem.
Cf. Suidas s. v.

12* herma, *nella villa Ciceroniana in Puteoli,*

Αναξαρχος | . . . . | Αβδηριτα

Ligorius Taur. 23 p. 430 imaginem.

13* hermae duo, *nella villa Hadriana Tiburtina.*

a Αναξιμανδρος | Αναξιμανδρου | Μιλησιος
b Αναξιμανδρος | Πριαξιδου | Μιλησιος

Ligorius Taur. 23 p. 357 imagines.
Cf. Suidas s. v.; *Πριαξιδου* ex *Πραξιάδου* corrupit Lig.

14* herma acephalus *trovato nella villa di Plinio Caecilio nel Laurentino presso al Mare Tyrrheno, luogo che oggidì si appella la Capocotta.*

Αναχιμενης | Ευρυστρατου | Μιλησιος φ.

Ligorius Taur. 23 p. 378 imaginem.

15* herma, *trovato nella villa Aelia tra la via Collina et la Salaria in quel giardino dove già con le proprie mani coltivò il grande Antonino Pio, dove erano superbissimi edifizii et grandissimi ornamenti di ogni sorte. La cui imagine fu posta a dì nostri nell'antichità che raccolse insieme il cardinal di Parisi.*

Ἀναχαρσις | Γνυρου | Σκυθος

Ligorius Taur. 23 p. 418.

16* herma, *trovato nel sito di Puteoli circa il lido del mare morto, che già fu detto lago Averno.*

Antippus | Cymaeus | medicus

Ligorius Taur. 23 p. 399 imaginem.
Recepi extra ordinem, quoniam in C. I. L. omissa est.

17* herma, *trovato nella villa Aelia* (supra n. 15*).

Ἀνιισθε|νης | Κυνικος | φιλ

Ligorius Taur. 23 p. 421 imaginem.

18* (= K. 152*) *trovata nella villa Aureliana sulla via Latina, ch'ebbe l'Illmo Bellaio card. di Parise.*

Ἀπολλοδορος | Ἀσκλεπιαδου | γραμματικος | Ἀθηναιος

Ligorius Taur. 23 p. 125 imaginem.

19* *trovata a Pozzuoli, senza testa.*

Ἀπολλωνιος Ἀρχεβιου Ἀθηναιος

Ligorius Taur. 23 p. 120.
Cf. Suidas Ἀπολλώνιος Ἀρχεβούλου ἢ Ἀρχεβίου.

20* (= K. 153*) *trovata nelle rovine di Poteoli* (cf. infra n. 167*). *Un altra effigie simile a questa fu trovata nella villa chiamata Capocotta laurentina, già villa di Plinio Cecilio, ma non haveva lettere .... et essa effigie l'hebbe il cardinal della Valle.*

Ἀπολλωφα|νης | Ἀθηναιος

Ligorius Taur. 23 p. 120 imaginem.

21* (= K. 154*) *termine dell'Hermapollo trovato nel sinodo dell' Heraclioti che raddunavano nelle terme Traiane sul colle Esquilino.*

Απολλωνος | Ηρακλεοτ

Ligorius Taur. 23 p. 152 imaginem.

'Nescio quem hominem Ligorius voluerit' KAIBEL; cogitavit falsarius de *Apolline Heracleotarum* numine. Agnomen finxit ex titulis a. 1569 in hortis S. Petri ad vincula repertis Kaib. 1054. 1055, ubi memoratur *ἡ σύνοδος ξυστικὴ τῶν περὶ Ἡρακλέα ἀθλητῶν* (cf. etiam Kaib. 1102-1110). Tituli illi referuntur una cum his in codice Taurinensi p. 155 cum hac nota (a Kaib. praetermissa): *nelle terme Traiane cavandovi Bindo Altoviti vi trovò una bella imagine di Apollo tutta rovinata, e cavandovisi di poi vi sono state trovate queste dedicationi.*

22* (= K. 155*) *nelle antichità raccolte da Mr. Pietro Melino, trovata nella casa di Celio Balbino imperador, poco lontano alle Carine et amphitheatro della casa Flavia ... dove era anche il ritratto di re Masinissa.*

Αρατος | Βοριυεου | Αθηνοδορου | Σολευς

Ligorius Taur. 23 p. 66 imaginem.

23* (= K. 156*) statua viri sedentis. *Nella vigna del card. di Carpi* LIG. (Neap.). *Statua .. un tempo riposta nella casa degli Altieri gentilhuomini romani, poscia da papa Pio IV dedicata nel Vaticano nella cavea dell' atrio Palatino verso Belvedere sotto la Bibliotecha* LIG. (Taur.). Eruta ex antiquis urbis ruinis et a Pio IV in bibliotheca Vaticana posita BELL. Extat in bibliotheca Vaticana.

ΑΡΙΣΤΙΔΗΣ | ΣΜΥΡΝΕΟΣ

Contuli. Ligorius Neap. 7 p. 408 citat, Taur. 23 p. 121 imaginem; Bellori tab. 72; Visconti *iconogr. gr.* tab. 31 cf. I, 270; *Beschreibung Roms* 2, 2, 330.

Subiungit Ligorius Taur. l. c.: *l'altra simile posta nell'Hermes era nelle cose chel cardinal Bellario portò fuori di Roma ed annegate in mare; era già questa opera nella casa di Proculo nel monte Caelio,* addens imaginem in qua scriptum est *Αριστειδης | Σμυρναιος.*

24* (= K. 157*) herma, *nella sudetta casa* (*Scauriana*, cf. n. 143*) *nel clivo dell'Aventino, che riguarda la regione Cerchio Massimo.*

Αριστιππος | Κυραναιος

Ligorius Taur. 23 p. 92; citat Faber ad Gallaeum p. 18.

25* (= K. 158*) *herma d'Aristonimo comico poeta, trovata in Preneste, dove era la casa di Gneo Vesio Apro* (cf. CIL. XIV, 3014).

Αριστονυμος

Ligorius Taur. 23 f. 23′ imaginem.

26* (= K. 160*) tabella marmorea (*bassorilievo* Lig.) caput exhibens comatum et barbatum, pilo tectum. Neapoli superioribus annis Romam allata et in Galliam deinde a Ioanne card. Bellaio translata Vrs.; *nelle rovine di Terina città chiarissima dei Bruttii o Calabresi, che oggidì in luogo suo è posto Nocera di Calabria ... fu trovata la detta effigie con un astrolabio di bronzo, la quale ebbe il sig. Giovanni Bellaio card. di Parigi* Lig. (Taur.).

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ

Ursinus imag. p. 157 (inde Ligorius Taur. 23 p. 58; Bellori tab. 8).

Caput idem hermae acephalae Aristotelis (n. 6) fraude imposuit Ligorius Neap. 7 p. 413, ex quo pendet Ursinus Vat. 3439 f. 124′ (cf. tab. VI). — Ursinus ipse, qui antea (imag. l. c.) de antiquitate imaginis dubitare non ausus erat propter iudicium Hieronymi Garimberti aliorumque virorum rerum antiquarum peritorum, posteaquam reperta imagine n. 5 de vera Aristotelis facie certior factus erat, anaglyphum Bellaianum novicium esse recte iudicavit: cf. Fabri not. ad Gallaeum p. 21.

27* (= K. 159*) herma acephalus. S. l. Urs. *Trovato fuori della porta Portuense di Roma nell' horti che furono di Geta Cesare dove sono gli horti de' Vittorii e dell'Arborini gentilhuomini Romani; un altro fu trovato nella villa Albana Sextiliana, ed un altro molto bello si trova nello studio di Msgr. il vescovo Garimberto in Roma.* Lig. (Taur.) fraude.

Αριστοτελης | ο αριστος των | φιλοσοφων | Σταγειριτης

Solus habet Ursinus imag. p. 57 (inde Bellori tab. 8).

Ex Ursino bis repetivit Ligorius Taur. 23 p. 61. 62, altero loco caput exhibens barbatum et vittatum, altero loco imponens imaginem falsam Bellaianam (n. 26*). Utroque loco scribit *Αριστοτελης | ο Αριστονος | των | φιλοσοφων Στα γειριτης*.

28* tabella aenea (cm. fere 23 × 30) exhibens caput anaglyphum viri barbati (falso Bellaiano perquam simile). Mutinae in numophylacio Estensi.

ΑΡΙCΤΟΤΕΛΗΣ Ο ΑΡΙCΤΟΣ
ΤΩΝ ΦΙΛΟCΟΦΩΝ ⤿ ⤿ ⤿

Descripsi.

Aut idem exemplum est aut alterum simile, quod perhibebatur olim ab Henrico VIII Angliae rege dono datum Reginaldo Polo cardinali, deinde pervenerat ad cardinalem Alanum, denique a Rogero Bainestro a. 1623 donatum collegio Anglorum in urbe, ubi servabatur saec. XVIII exeunte:

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ | Ο ΑΡΙCΤΟΣ ΤΟΝ | ΦΙΛΟCΟΦΩΝ

Imaginem exhibet d'Agincourt cod. Vat. 9846 f. 98.

29* *nella villa Pisoniana Tiburtina.*

Αριστοτελης Νικομαχου φιλος Σταγειριτης

Ligorius Taur. p. 62 versibus non divisis; idem p. 60 hermam pingit capite barbato et vittato, cui inscriptum est *Αριστοτε|λης | Νικομαχου | Σταγειρι|της.* — *Nell'altra era solamente il nome, et l'una et l'altra havevano guastata l'effigie,* addit p. 62.

Ex hac fraude fluxit ea quae sequitur.

30* (= K. ad 159*) Venetiis in gazophylacio cuiusdam senatoris sepulcrum Aristotelis e Pario marmore: capsula autem est cum imagine faciei Aristotelis in operculo forinsecus. In anteriore arcae facie inscriptio graeca est duabus velut fictis tabellis efformata, quae vetustate magna ex parte corrosa vix intelligitur Lic.

a parte laeva	*a dextra*
ΑΡΙCΤΟΤΕΛΗC	ΑΡΙCΤΟΤΕΛΗC
ΝΙΚΟΜΑΧΟΥ	ΚΑΛΛΙCΤΟC ΤΩΝ
CΤΑΓΕΙΡΙΤΗC	ΦΙΛΟCΟΦΩΝ

Fortunius Licetus allegat. peripateticae ad Aeliae Laeliae Crispis aenigma p. 276 (inde Reinesius 17, 17). CIG. 6028.

31* herma *in Preneste città de' Latini Volsci, dove era la casa di Gneo Vesio Apro* (*C. I. L.* XIV 3014).

Αρχτινος Τελεου Κλαζομενιος

Ligorius Taur. 23 p. 23′.

Male corrupit quae refert Suidas s. v.: *Ἀρχτῖνος Τήλεω τοῦ Ναύτεω ἀπογόνου Μιλήσιος ἐποποιὸς μαθητὴς Ὁμήρου, ὡς λέγει ὁ Κλαζομένιος Ἀρτέμων.*

'*Fu trovato quivi in un altro termine in pezzi la memoria di Epiphanio figliuolo di Ulpiano Patraeo sofista ... oltre in un altro termine vi era il nome di Polyeucto comico, la cui favola si trova intitolata Auriga Athenaeo nelli Dipnosofisti, di cui parla Suida*'.

31*a** (= K. 163*) herma acephalus, repertus dicitur Puteolis una cum n. 34*.

Αρχελαος | Απολλωδορου | Μιλησιος

Ligorius Taur. 23 p. 114.

32* (= K. 164*) herma acephalus, s. l.

Αρχιλοχος

Ligorius Taur. 23 p. 80 imaginem.

33* (= K. 165*) herma acephalus, *nelle rovine di una villa nel monte Tuscolano.*

Αρχιμεδης | Τραλλιανος

Ligorius Taur. 23 p. 91 imaginem.

34* (= K. 166*) herma acephalus, *nel paese Puteolano a dì nostri cavandovi M. Lodovico di Montalto, fu trovata tra le rovine di molte colonne questo termine.*

Αρχυτας | Μνεσαγορου | Ταραντ

Ligorius Taur. 23 p. 113 imaginem.

35* (= K. 167*) herma, *nel Celio nella casa dei Proculi.*

Ασκλεπια|δης | Διοτιμου | Απαμαος

Ligorius Taur. 23 p. 70 imaginem.

36* (= K. 168*) *nel colle Quirinale, nella casa privata di Titi Flavi Sabini, posta alluogo chiamato Malopunico.*

Ασκληπιαδοτος | Αφροδισιαιος

Ligorius Taur. 23 p. 75 imaginem.

37* (= K. 169) herma *trovatosi nell' Esquilie nelle Terme Olympiadi da M. Rocco Biancalana lucchese.*

Βαχχε Παιαν

Ligorius Taur. 23 p. 160 imaginem.

37*a** herma, una cum n. 150*.

Βασιανος Αριστος Βεριευς ρητωρ

Ligorius Taur. 23 p. 351.

38* (= K. 171*) herma acephalus. *Nella villa Hadriana nel Cynosarge.*

Βιαντος | Πριηναιος

Ligorius Taur. 23 p. 95 imaginem.

39* *la effigie di Aulo o di P. Genicio Cippo fu in questa forma sculpito in marmo nella casa Cornelia, ch'era nel Celio monte.* Et post alia: *è stata a dì nostri una tale effigie trovata nel colle Quirinale, et posta nell'ornamento di una cisterna del palazzo detto la Cancelleria vecchia, et d' indi trasportata et posta tra gli ornamenti della Villa di Papa Giulio terzo, et di quivi tolta da Papa Pio quarto, et dedicata nel-l'Atrio nuovo di Belvedere nell'hemicyclo verso la Torre Borgia* (cf. supra p. 134) *e d'indi è stata trasportata in Campidoglio perciò che tutti gli ornamenti di questo atrio delle cose antiche Papa Pio quinto l'ha donato al Popolo Romano.*

Ligorius Taur. 144, appingens protomen Bacchi barbati in fronte cornua gerentis.

40* (= K. 173*) *trovato presso la ripa del Tevere, dove fu la chiesa di S. Hermo edificata sopra le rovine del tempio di Portumno sotto le radici del Monte Aventino, dove hora .... è il giardino dell' Illma famiglia Gonzaga.*

Γρηγοριος | Ναζιαζην|ος

infra

Αοφιλος Ζε|νοδορου | Ανθιοχεος | εποιει

Ligorius Taur. 23 p. 46 imaginem.

41* (= K. 174*) herma, *nel luogo* [sic] *chiamato Magno, secondo mostravano le lettere scritte, guasto dall'incendio ricevuto.*

Βασιλεως | Δημητριου | Επιφανους | Νεικατορος

Ligorius Taur. 23 p. 329.

42* (= K. 175*) una cum praecedente.

Δημητριος | Φαληριος

Ligorius Taur. 23 p. 329.

43* (= K. 176*) herma, *nelle therme di Gordiano dove è la vigna hoggidì di Msgr. d'Aspra, nell'Esquilie ove si dicono le Galluzze.*

Δημοκιδης | Καλλιφοντου | Κροτονιατ . . . | ιατρ . . .

Ligorius Taur. 23 p. 108 imaginem.

44* herma, *trovata nella casa Scauriana nel colle Aventino, rotta in pezzi.*

Δημοκριτος | Εγεσιστρα|του | Αθηναιος

Ligorius Taur. 23 p. 372 imaginem.

Cf. Suidas s. v.: *Δημόκριτος Ἡγησιστράτου (οἱ δὲ Ἀθηνοκρίτου ἢ Δαμασίππου) Ἀθηναῖος.*

45* herma, s. l.

Δημοσθενης | Μαχεροπιου | Αθηναιος

Ligorius Taur. 23 p. 361 imaginem.

Hac effecit falsarius ex verbis Suidae s. v.: *Δημοσθένης μαχαιροποιὸς Παιανιεύς, οὗ Δημοσθένης ὁ ῥήτωρ.*

46* herma, s. l.

Δημοσθενης | Μυρηνιου | Ηρακλεωτα

Ligorius Taur. 23 p. 362 imaginem.

Cf. Suidas s. v.: *Δημοσθένης Θρᾷξ... ἔγραψεν... ἐπιτομὴν τῶν Δαμαγήτου τοῦ Ἡρακλεώτου.*

47* (= K. 178*) s. l.

Διας | Εφεσιος

Ligorius Taur. 23 p. 90 imaginem.

Voluisse Biantem efficitur ex principio commentarii: *fu Bias sophista giocondissimo platonico* (cetera perscripta non sunt).

48* (= K. 179*) *nelle rovine delle Therme Variane... due effigie, l'una di Dicaiogene, l'altra d'Amore.*

Δικαιογενης

Ligorius Taur. 23 p. 17 imaginem.

49* (= K. 180*) protome marmorea apud Achillem Maffeium STAT.

in collo
ΔΙΟΓΕΝΗΣ

Ach. Statius tab. 11 (inde CIG. 6039).
Titulum novicium esse monuit Ursinus imag. praef. p. 6.

50* (= K. 181*) herma, *trovato nel monte Coelio nella casa di Procolo.*

Διογενης | *Απολλωτεμιδου* | *Απολλωνια* . . .

Ligorius Taur. 23 p. 40 imaginem.

51* (= K. 182*) herma. In amphitheatro Vaticano STAT. — Nunc in aedibus Conservatorum (*Salone*), quo translatum esse a. 1813 ex *Archivio dell'Agricoltura* testatur BESCHR. — *Posta già nel giardino di Bellaio presso le Therme Diocleziane* LIG. (Taur.) fraude.

1/4

Dedimus ad ectypum photographice expressam. Statius tab. 12; Ligorius Taur. 23 p. 52 imaginem. Damnavit Ursinus praef. p. 6. Cf. *Beschreibung Roms* 3, 1 p. 122.

ΙΣΑΚΙΟΥ | ΣΙΝΩΠΕΥΣ Lig., qui addit '*sopra del padre di Diogene Suida prende errore, perchè invece di Isacio mette Hicesio*'.

52* herma repertus una cum n. 16*.

Διοδοτος | *Διβανιου* | *Ηρακλητου* | *νατρος* | *Κυμαιων αν*|. . . .

Ligorius Taur. 23 p. 400 imaginem.

53* *nella casa Flavia al luogo chiamato Malopunico sul Quirinale fu trovato il termine con l'effigie di Dionysio Alessandrino, il quale hebbe M. Pietro Mellino gentilhuomo Romano.*

Ligorius Taur. 23 p. 130.

54* herma, *nella villa Pisoniana Tiburtiua.*

Διωννσιος | Αλιξανδρου | Αλικαρνασσαι|ος

Ligorius Taur. 23 p. 412 imaginem.
Cf. Suidas s. v.: *Διονύσιος Ἀλεξάνδρου Ἁλικαρνασσεύς.*

55* (= K. 183*) *trovata nella vigna del card. Sadoleto.*

Διοννσιος | Αττικιστου | Γλαυγιου | Αλικαρνασσ|εος

Ligorius Taur. 23 p. 130 imaginem.

56* (= K. 184*) herma, s. l.

Διοννσιος | Φυλανδρου | Μητυλην|αιος

Ligorius Taur. 23 p. 130 imaginem.

57* (= K. 188*) herma integer, s. l.

Ελπικουρ|ος Μιλτιος | Εφεσιος

Boissard ms. Paris f. 281, qui litteras quadratas pingit.

58* herma, s. l. (cf. infra n. 91*).

Επικρατης | Αθηναιος

Ligorius Taur. 23 p. 422 imaginem.

59* herma, *trovato nella vigna di Lorenzo scultore, che hora è dell'Angela del Moro, presso la chiesa di San Giuliano, incontro alla chiesa di Santo Eusebio.*

Επιμενιδης | Φαιστου | Αγισαρχου | Γνοσιος

in infimo herma
Επιγενης | εποιοι

Ligorius Taur. 23 p. 426 imaginem.
Cf. Suidas s. v.; *Ἐπιμενίδης Φαίστου ἢ Δοσιάδου ἢ Ἀγιασάρχου υἱός ... Κρῆς ἀπὸ Κνωσσοῦ.*

60* herma, s. l.

Ερατοσθενης | Αγαου | Κυραναιος

Ligorius Taur. 23 p. 432 imaginem.

61* herma, *nel colle delli Hortuli in Roma, la dove si vedono alcuni vestigj del tempio rotondo delle tre Fortune, della felice obsequente et stata Fortuna, circa alla fratta delle vigne del Bufalini.*

Ερεσιστρατος | Κρετοχενου | Κειος

Ligorius Taur. 23 p. 424 imaginem.

Cf. Suidas s. v.: *Ἐρασίστρατος Ἰουλιήτης ἀπὸ Ἰουλίδος πόλεως Κέω τῆς νήσου, χρηματίζει οὖν Κήιος, υἱὸς Κρητοξένης* cet.

62* (= K. 185*) Veneris et Mercurii herma.

Ερμητης

Ligorius Taur. 23 p. 22 imaginem; alterum non addidit.

ΕΡΜΗΤΗC Lig.

63* (= K. 186*) herma, *nella casa de' Celii.*

Ευδοχος | Γνειδιος | Φυλοσο . . . | σοφιστ . . .

Ligorius Taur. 23 p. 135 imaginem.

63*a* herma sine capite, *trovato* (una cum n. 113*) *nella parte del colle Viminale dove erano le terme Olympiadi, dove è hora la vigna di Mr. Rocco Biancalana lucchese.*

Ευκλειδης Μεγαρευς

Ligorius Taur. 23 p. 131.

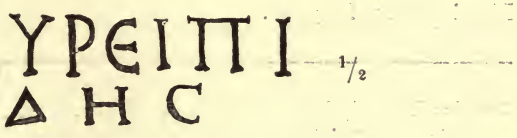
64* (= K. 190*) herma. *Trovata nella villa Tiburtina di Hadriano* Lig. (Neap. Taur. 7). *Due termini, l'uno il trovò Francesco Lisca nel monte Aventino, cavandosi nel luogo dove erano le case di Caio e di Marco Vettii, l'altro nella casa di Marco Ulpio Victore, ch'era una delle septem domus Parthorum; la testa era molto fragmentata et il nome di suo padre rovinato* Lig. (Taur. 23). Apud card. Vallaeum Boiss. sua fraude.

Ευριπιδης | Μνεσαρχου | Αθηναιος

Ligorius Neap. 7 p. 413, Taur. 7 s. v. *Euripide* et 23 p. 78. Ex Ligorio Neap. Ursinus Vat. 3439 f. 124, ed. imag. p. 27 (inde Boissard Paris. f. 197, ed. 6, 45) cf. Faber ad Gallaeum p. 39. Ex prioribus CIG. 6051.

2 *Μνε|σαρχου* Lig. Neap. (cum Urs. Vat.).

65* (= K. 1154) protome ex marmore nigro, in cuius humero dextero titulus insculptus est. Apud Rodulphum Pium cardinalem Carpensem Lig. (Neap.) Stat. Vrs.; reperta in monte Aventino (una cum n. 115*) addit Lig. (Neap.); e thermarum Titi ruinis, ut ferunt, eruta, addit Stat. — *Nell'antichità raccolta a Roma dal Ser^mo Sig. Alfonso II duca di Ferrara, la qual prima fu pagata dal Cardinal Pio di Carpi scudi 200, et hora si conserva sotto l'altezza del detto signore* Lig. (Taur.). Cf. Robert *Hermes* 17, 134. 146 et supra p. 135. — Ex villa Estensi Tiburtina Mutinam translata Inv.; ibi extat in museo.



1/2

Contuli lapidem et ad ectypum delineavi; indicatam a Duetschkio descripsit Kaibel ex ectypo. Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat 3439 f. 124′, ed. p. 27, ex quo Bellori tab. 49), Taur. 23 p. 78; Statius tab. 5; Inventarium ms. musei Estensis a. 1842 confectum n. 6646. CIG. 6049. 6050.

ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ uno versu Statius parum accurate. Cf. infra tab. VI et VII.

66* (= K. 191*) protome mulieris. *Nella villa Hadriana nel teatro dell'Accademia: ne fece acquisto il card Pio di Carpi* Lig. (Taur.) fraude. In aedibus Gentilis Delphini Urs.

ΕΥΧΑΡΙC
ΛΙΚΙΝ

Ursinus imag. p. 39 (inde Ligorius Taur. 23 p. 123; Bellori tab. 47; Visconti *iconogr. gr.* tab. 37 cf. vol. I p. 318); cod. Vallicell. R, 26. Ex prioribus CIG. 6053.

---

67 (= K. 194*) herma, *tolto dalla villa Tiburtina di Germanico Cesare, et portato nella vigna di Papa Giulio terzo.*

Ζηνων | Μνασεαιου Δη|μιου | Κιτ Κυπρ

Ligorius Taur. 23 p. 111 imaginem.

4 ΚΥΠΡ Lig.

68* s. l.

Ηρακλειδης

Ligorius Taur. 23 p. 43.

69* (= K. 198*) *chi vedrà questa effigie di Herodoto la quale havemo vista in Roma intagliata in gemme di Sardo più volte et in casa del cardinal Grimani, et in quella del cardinal Cesio, gli parerà molto differente da quella effigie falsissima stampata da alcuni scioli et sciocchi che non hanno saputa retrarla secondo la sua antichità, et che hanno cercato di anticipare alla invenzione delle mie raccollette delle cose antiche fatte* Lig.

Ηροδοτος | Αλικαρνασσει|ος

Ligorius Taur. 23 p. 98.

70* (= K. 199*) herma, s. l. Lig. (Neap.). Vrs. *Trovata nella villa Tiburtina di Hadriano, poi nella villa di Papa Iulio terzo* Lig. (Taur.). — Romae apud card. Vallaeum Boiss. fraude sua. — *Un'altra imagine si vede nella casa di Msgr. Garimberto in Roma nel Monte Citorio* Lig. (Taur.): ea est protome anepigrapha, quam habet Vrs. p. 23, cf. indicem p. 107.

Ησιοδος | Διου | Ασκραιος

Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 p. 123, ed. imag. p. 44; ex Ursino ed. tam Boissard Paris. f. 197, ed. 6, 45 quam Ligorius Taur. 7 et 23 p. 142 imaginem; item ex Ursino Faber ad Gallaeum p. 44; Bellori tab. 51). CIG. 6058.

ΗΣΙΟΔΟΣ | ΔΥΟΥ Lig. Taur. 23 litteras pingens quadratas.

71* (= K. 200*) protome marmorea, in cuius collo titulus scriptus est. Apud Achillem Maffeium Stat. *Cavandosi nell'Esquilie non guari lontano al palagio di Papa Iulio secundo incominciato, vi furono trovate più teste di philosofi di marmo, dell'antica arte. Quello di Thalete Milesio hebbe il signor Bernardino Cardinal Mafeo, l' altro il cardinal di Cesi, che non havevano scritto alcuno, come haveva quella del Termine di Thalete, le quali per essere caduche dal tempo, doppo la morte del cardinal Achille suo fratello tolto dala forma sua antica del Termine, et ridotta la testa col petto vestito et scritto sotto il nome di Θαλης nel fianco sinistro della gola, ha fatto che la testa pare moderna* Lig. fraude.

ΘΑΛΗΣ

Ach. Statius tab. 1 (inde Bellori tab. 37); Ligorius 23 p. 100. CIG. 6060. Damnavit titulum etiam Ursinus praef. p. 6.

72* (= K. 201*) herma. *Nell'antica casa de Ceionii, che havevano nell'Esquilie, ove ultimamente sono stati trovati molti ritratti di marmo dell' imperatori.*

Θαλης | Μιλησιος

Ligorius Taur. 23 p. 100 imaginem, cf. p. 102.
ΜΙΛΗΣΙΟΣ. Lig.

73* (= K. 202*) herma. *Sotto il Magistrato delle strade di M. Raimondo Capodiferro et di M. Hieronimo Mafeo, cavandosi nella vicinità della ripa Tiberina, presso al tempietto che vi era della Speranza Augustale furono trovate più memorie di Termini, li quali erano tutti rovinati et tra essi uno solo haveva lettere ... erano cotesti termini nella casa dei Silvii situata tra le radici dell'Aventino et la ripa del Tevere non guari lontano alli horrei antichi di Domiziano.*

Θεμιστιος | περιπατητικ

Ligorius Taur. 23 p. 62 imaginem.

74* (= K. 204*) herma acephalus. *Trovato in Roma nel monte Aventino.*

Θεογειτων | Τραγειατης

Ligorius Taur. 23 p. 115.

75* herma duplex, s. l.

Θεοχριτος | Προσαγ | Συρακοσανος

Ligorius Taur. 23 p. 427 imaginem; idem p. 433 exhibet hermam simplicem item s. l., scribens v. 2 *Πραχαγορ*....

Cf. Suidas s. v.: *ἕτερος Θεόκριτος Προξαγόρου καὶ Φιλίννης (οἱ δὲ Σιμμίχου) Συρακούσιος.*

76* (= K. 206*) herma acephalus, *trovato nel colle Aventino di Roma.*

Θεογη|στος φιλ

Ligorius Taur. 23 p. 132 imaginem.

77* *l'altra memoria* (cf. supra n. 17) *fu trovata nella casa Ulpia nel monte Aventino.*

Θεοφραστος Μελαντου Ερεσιος Μιτιληναιος

Ligorius Taur. 23 p. 118.

78* herma, s. l.

Θεραμενης | *Αγνωνιου* | *Προδικιον . . .* | *Αθηναιος*

Ligorius Taur. 23 p. 370 imaginem.

79* (= K. 209*) herma, *trovata nella casa di Proculo nel Monte Celio.*

Θουκυδιδης | *Ωλορου* | *Αθηναιος*

Ligorius Taur. 23 p. 103.

80* (= K. 1166) in pectore novicio hermae marmorei. Antea in amphitheatro Vaticano, nunc in museo Capitolino (*stanza dei filosofi* n. 17).

1/6

Dedimus ad ectypum photographice expressam. Ligorius Taur. 23 p. 141; Bottari Mus. Cap. I, 33.

ΙΕΡΩΝΟΣ Ligor.; sed imago plane conspirat cum ea quae nunc est in Capitolio. — Cf. infra ad n. 123*.

81* herma. *Nella villa Aelia.*

Ιππιας

Ligorius Taur. 23 p. 419 imaginem.

82* herma, *nella villa Germanica Tiburtina, portata nella villa di papa Iulio terzo, et un'altra haveva il card. Bellaio.*

a *Ιπποκρατης* | *Ηρακλειδου* | *Κωος*
b *Ιπποκρατης*

Ligorius Taur. 23 p. 364. 365 imaginem.

83* *trovata sotto il magisterio delle strade di Mr. Raimondo Capodiferro et Hieronymo Maffeo.*

Ισαιος | Ασυριος

Ligorius Taur. 23 p. 128.

84* *nella villa Quintiliana Tiburtina.*

Ισοκρατης | Αμπελαιου | Απολλωνιαν

Ligorius Taur. 23 p. 72, formas litterarum quadratas pingens.

Cf. Suidas s. v.: *Ἰσοκράτης Ἀμύκλα τοῦ φιλοσόφου, Ἀπολλωνίας τῆς ἐν τῷ Πόντῳ.*

85* herma, *trovato nelle cose dell'antica Antio.*

Καικιλιος | Κωμικος

Ligorius Taur. 23 p. 425 imaginem.

86* (= K. 212*) anaglyphum marmoreum. S. l. Vat. Apud Fulvium Ursinum Vrs. ed. Inv. — *Nell'Esquilie in un monumento di Alcandro comico fu trovata una tavoletta; fu prima questa effigie donata al card. di Carpi, poscia dopo la morte vendendosi all' incanto il suo studio, è pervenuta nelle mani del Sig. Fulvio Orsini* Lig. (Taur.).

protome	*protome quae fere periit*
ΚΑΛΛΙΣΘΕΝΗΣ	ΛΥΣΙΜ

Cod. Vat. 3439 f. 115 in schedula agglutinata imaginem; Ursinus ed. 31 (inde Ligorius Taur. 23 p. 64; Gallaeus tab. 41; Bellori tab. 46); Inventarium rerum antiquarum, quas possedit Fulvius Ursinus (ed. de Nolhac *Mélanges de l'École française* 1884 p. 183 n. 20). CIG. 6068.

87* (= K. 212*) *nella villa di Flavio Vopisco in Tivoli.*

Καλλισθενης | Ανσιμαχου | Αθηναιος

Ligorius Taur. 23 p. 64 imaginem.

87a* *nella casa Caeliana nell'Esquilie, ma la testa sua era tutta guasta, ed appena nel petto si poteva leggere*

Καρνεαδης Αθηναιος

Ligorius Taur. 23 p. 134.

88* (= K. 215*) herma, *nel medesimo luogo* [in sacra via].

M. Κατωνος Ρωμαιω . . .

Ligorius Taur. 23 p. 325.

89* (= K. 216*) herma, *trovato fuori della porta Portese, la testa ebbe il card. di Carpi, e la parte del termine rimase nella vigna di Domenico assaggiatore, et fu tolta dal Cardinal Vitellozzo per ristorare certi cani di marmo trovati nel medesimo luogo.*

Κηκειδιος

Ligorius Taur. 23 p. 356.

90* (= K. 218*) s. l. Lig. (Neap.); *due termini, l'uno trovato nella villa Germanica et Caiana in Tibure, portato in Roma senza effigie: et quello con la sua effigie lo hebbe Pietro Paulo Attavante, fu donato al card. di Carpi, et l'altro senza testa hebbe papa Iulio terzo, et lo locò con una testa falsa nell'ornamenti della sua villa nella via Flaminia. Un altro terzo* [sic] *termine il quale havem posto più oltre* (p. 117) *fu trovato nell' horti Cesariani in Trastibere* Lig. (Taur.).

Κιμων | Μιλτιαδου | Αθηναιος

Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 124, ed. p. 14). Ex Ursino Ligorius Taur. 23 p. 116. 117 ter (exemplum unum pingens litteris quadratis, duo rotundis); Gallaeus p. 43. Ex prioribus CIG. 6072.

1 ΚΙΜΟΝΟΣ Vat. 3439.

91* herma, s. l. *incontro a quello di Epicrate Atheniese* (supra n. 58*).

M. Κλαυδιος | Επικτετος | Ιεραπολειτ|α . . . .

Ligorius Taur. 23 p. 423 imaginem.

'*Eravi un altro Termine che per la antichità era senza capo, et sotto il nome vi rimaneva, la quale era di Anaxippo comico poeta*' addit Lig.

92* (= K. 219*) herma, *nella villa Caeciliana Albana, et si trova anche nelle belle antichità del cardinale Pio di Carpi.*

Κλεανθης | Φανιου | Ασιος

Ligorius Taur. 23 p. 343 imaginem.

93* (= K. 220*) herma, *trovata fra le rovine di Antium, rotta assai e corrosa dall'acqua.*

Κλεοβουλος | Εουαγορου | Λινδιος

Ligorius Taur. 23 p. 127 imaginem.

94* *nelle terme Antoniane poste in Roma nella Piscina publica fu trovata l'imagine nuda di Clitomacho pugilare, et un altra nelle Terme Diocletiane, ambedue rotte, et nell'una di esse era il capo ma con la faccia rotta affatto, nell'altro si vedeva delli capelli corti, et stava in atto di pugnare, del quale scrivono Pausania et Suida.*

Ligorius Taur. 23 p. 62.

95* herma, *l'havemo veduto in Puteoli... il quale trovò il conte di Matalone alla sua possessione Puteolana.*

Κλεοφων

Ligorius Taur. 23 p. 366 imaginem.

96* herma, *nella vignia di Mr. Francesco Cenci, nelle radici del colle Aventino, in una delle sette case Ulpiane.... ma trafugato dalla scellerata ingordigia dei cavatori.*

M. Cornutus L. f. | Deives

Ligorius Taur. 23 p. 368 imaginem.

Imago desumpta est ex Statio tab. 24: cf. supra p. 147. — Addit Ligorius '*accanto a lui erano li doi termini di due Corinne poetrie o poetesse, l'una come mostrava l'intitolatione figliuola di Archilodoro, et di provincia Thebana,..... l'altra era Corinna Thespia*'.

97* herma, s. l.

Κρατετ|ης Ασκονι|δου | Θηβανος | Αθηναιος

Ligorius Taur. 23 p. 407.

'*Cratete philosopho.... il quale alcuno il chiamano Crates, ma come si vede nell'antichità si diceva Cratete*' Lig. — Cf. ad n. 100*.

98* **99*** herma duplex, *trovato nella villa Aelia.*

Κρατητης

Ligorius Taur. 23 p. 422 imaginem.

'*Era accompagnato colla effigie d'una donna, la quale credo che sia Hipparchia sua moglie*' Lig.

100* (= K. 221*) herma acephalus.

Κρατιππος | *Ασκιονδου* | *Μυτιλεναιος*

Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 123', ed. p. 67, cf. p. 109). Ex Ursino Gallaeus tab. J, cf. Faber p. 36.

'Patrem Cratippus Mytilenaeus (Plut. Pomp. c. 75) ab Cratete Thebano mutuatus est, cf. Diog. L. VI, 5 *Κράτης Ἀσκώνδου*' Kaibel.

101* (= K. 222*) herma acephalus, *nella casa Caeliana nell'Esquilie incontro al* n. 87* *a.*

Λεων . . . . | *Βυζαντιος*

Ligorius Taur. 23 p. 134 imaginem.

102* herma, *trovato nella via antica chiamata sacra poco più sù dove fu il tempio heroico di Antonino Augusto et di Faustina.*

Λεωνιδης | *Αναξανδριδου* | . . . *σιλεως*

Ligorius Taur. 23 p. 359 imaginem.

'*Vi era la effigie di Hannibale cartaginiese la quale ebbe il cardinale Maffeo*' addit Lig.

103* (= K. 223*) in pectore protomes recens facto litteris minutis. In museo Capitolino (*stanza dei filosofi* n. 96).

ΛΥCΙΑC

Contuli. Bottari M. C. I tab. 63.

104* (= K. 1180) in herma recenti capiti antiquo supposito. In castello *Holkham Hall* (Norfolk).

ΛΥΣΙΑΣ *sic*

Michaelis *ancient marbles in Great Britain* p. 317 p. 48. Cf. supra p. 139.

105* (= K. 224*) *due termini* [hic et n. 24] *trovati nella villa Hadriana, l'uno hebbe il cardinale Bellaio, l'altro Achille Maffeio; la terza è nella casa de' Vittori gentilhuomini romani trovata nella via Gordiana Vitellia Portuense* Lig. (Taur.)..

Λυσιας | Κεφαλου | Αθηναιος

Ligorius Neap. 7 p. 412 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 124, ed. 75). Ex Ursino Ligorius Taur. 23 p. 326 imaginem; Bellori tab. 84. CIG. 6080.
1 *Λισιας* — 2 *Κεσαλου* Lig. Neap. Cf. supra p. 131. 141.

106* herma, s l.

Μενανδρος

Ligorius Taur. 23 p. 33 imaginem.

107* (= K. 226*) herma duplex, *trovato nelle terme Traiane.*

a Μενανδρος | Λιοπητου νο . . . | Αθηναιος
b Ερως αθανατος

Ligorius Taur. 23 p. 12 imaginem.
Protome similis est Stat. tab. 23. Ficta ad epigrammatis n. 27 vv. 1. 2.

108* (= K. 227*) herma, *sul colle Aventino, nella rovina della casa dei Mettii, fu trovato il ritratto di M. Mettio . . . fu venduto per uno Bruto al Sig. Iusto Tornone Ambasciatore di Francia, ed il Termine suo fu incontanente guasto da Tiberio Calcagno.*

M. Μεττιος | Επαφροδι|τος | γραμματικος

Ligorius Taur. 33 p. 94 imaginem.

109* (= K. 228*) in trunco arboris iuxta statuam togatam. In Quirinali.

Μητροδωρου | του Εφεσιου

Boissard ms. Paris p. 379 (in Holm. deest), ed. 4, 123. CIG. 6086.

110* herma. *Trovato circa al Foro Traiano in quella parte di Roma dove è la casa dei Sigg. Zambeccari.*

Metrodorus | geograph | Scepsius

Ligorius Taur. 23 p. 353 imaginem.
Recepi extra ordinem, quoniam in CIL. omissa est.

111* herma, *nel Theatro della villa Hadriana in quello verso l'Accademia.*

Μοσχιων

Ligorius Taur. 23 p. 96 imaginem, adnotans '*havemo veduti più imaginette et palliate che sedono col petto e braccio destro scoperto*'.

112* *nella via Latina nel Ferentinate paese dell'Hernici, vicino alla Villa Magna.*

Νεικομαχους Αθην

Ligorius Taur. 23 p. 38.

113* (= K. 231*) herma, *nella parte del colle Viminale dove erano le terme Olympiadi, dove è hora la vigna di Mr. Rocco Biancalana lucchese, posto tra le cose Bellaiane nell' horto del card. Bellaio sul Quirinale.*

Νικομα|χος | Γερασιν|ος

Ligorius Taur. 23 p. 131 imaginem.

114* (= K. 232*) herma *trovato nella villa de' Ceionii vicino la via Latina andando per la via verso il Tusculano, a man dritta, discosto da Roma 4 miglia incirca* Lig. — Apud Fabricium de Maximis Spon. Bell. In villa Albania Winck. Visc. — Nunc Monachi in glyptotheca.

1/4

Exhibemus ad ectypum, qood misit Bulle, photographice depictum. Ligorius Taur. 23 p. 24; Spon misc. 136; Bellori tab. 39; Winckelmann *mon. ined.* 77; Visconti *iconogr. gr.* I, 221; Brunn *Beschreibung der Glyptothek* p. 211 n. 155 ed. 5 (1887).

115* (= K. 234*) protome ex marmore nigro plane similis n. 65*. *Trovata nel monte Aventino .... non appariva lettera alcuna .... ma poi fu rubata e di nascosto venduta dagli istessi trovatori .... fu scritta con lettere greche nel petto et impostole il nome di Homero ... poscia capitò in mano del reverend. Maffeo* Lig. (Neap., fusius Taur.). Nunc Florentiae in museo, quo iam ante a. 1676 translatam esse testantur inventaria ms. (cf. Kieseritzky *Bull. dell'Ist.* 1879 p. 73).

Descripsi ex lapide et delineavi ex ectypo stanno impresso, adhibitis etiam imaginibus optime factis apud Brunn-Arndt *Porträts* tab. 305. 306. Ligorius Neap. 7 p. 414; Dütschke *Archaeol. Zeitung* 1877 p. 68 cum tab. 9; Mommsen *Archaeol. Zeitung* 1880 p. 36.

De titulo cf. quae exposuit Robert *Hermes* 17 p. 134 sqq.

116* (= K. 235* et 217*) herma, s. l.

Οππιανος
. . . . . ου
Κ ι λ ι ξ
Αθηναιος
π . . . . . ς

Ligorius Taur. 23 p. 325 imaginem.

Titulus quem in lapide fracto pingit Lig., a Kaibelio culpa eius qui excerpsit codicem in duos diremptus est. Voluisse falsarium *Ὀππιανὸς* [*Ὀππιαν*]*οῦ Κίλιξ Ἀθηναῖος π*[*οιητή*]*ς* ex commentario manifestum est. Lapidem Kaib. 1883, qui fuit saec. XVIII apud Ficoronium, in quo memoratur *Κίλιξ Ἀθηναῖος* Ligorio visum esse non crediderim.

117* herma s. l.

Ορφευς | Καλλιπολιτ

Ligorius Taur. 23 p. 374 imaginem.

118* (= K. 236*) herma, sine loco.

Παλαιφατος

Ligorius Taur. 23 p. 106 imaginem.

119* (= K. 237*) herma. *Nella villa di Germanico Cesare Tiburtina, questo ritratto trovato da alcuno sciocco, fu rubata la testa di notte, perciocchè il padrone del luogo havendolo lasciata dove fu trovata per molti giorni; a lui rimasero le lettere, et l'effigie fu venduta et accomodata in una imagine consolare nella villa di Papa Iulio terzo.*

Παναιτειος | Νεικαγορου | Ρωδειος

Ligorius Taur. 23 p. 67 imaginem.

120* herma, *nella casa dei Parthi vicino al Circo Massimo.*

a. persius | uolterranus

Ligorius Taur. 23 p. 124, qui citat anaglyphum apud Fulvium Ursinum inscriptione carens (imag. p. 46).

121* (= K. 239*) herma, *trovato nella via sacra, l'ebbe il card. di Carpi.*

Πινδαρος | Θηβαιος

Ligorius Taur. 23 p. 349 imaginem.

122* herma, *in Puteoli.*

Πιττακος | Μυτιλην|αιος

Ligorius Taur. 23 p. 540 imaginem.

123* (= K. 1197) litteris magnis incisum in pectore novicio hermae, qui extat in museo Capitolino (*cortile*). Olim extitisse amphitheatro Vaticano propter similitudinem scripturae huius hermae et n. 80* certum videtur (v. supra p. 131). *Di M . . . . . Mar . . . . .* [cetera a bibliopega resecta sunt] Lig. (Taur.).

1/8

Contuli. Ligorius Taur. 23 p. 21 imaginem.

Πλατω . . . . | Αριστονου Lig. fraude.

Alter quoque titulus in museo Capitolino servatus (*galleria* n. 13) nomen Platonis simpliciter enuntians, quem memorat Kaibel l. c. de sinceritate non dubitans, certe novicius est.

124* (= K. 243*) herma capite barbato et vittato. S. l. Lig.

Πλατωνης | Αριστονου | Αθηναιος

Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 124′), qui litteras pingit quadratas (v. tab. VI).

Titulus idem in marmore incisus saeculo, ut mihi videtur, XVIII potius quam XVII, extat in pectore novicio quod sustinet caput Bacchi barbati servatum olim apud cardinalem Caesium (Statius tab. 21), nunc in museo Capitolino (Bottari *Mus. Cap.* I tab. 33; Catal. mus. Cap. 1882 p. 92 n. 19): in eo additur sub titulo graeco versio latina PLATO · ATHAENIEN|SIS · ARISTONIS | FILIVS. Cf. supra p. 132.

125* (= K. 245*) herma, *trovato sotto il magistero delle strade di M. Raimondo Capodiferro et Hieronimo Maffeo nella casa Palatina de' Pollioni verso il clivo di Scauro nel colle Palatino detto hoggidì Palazzo Maggiore, l'ebbe il cavalier Tasso.*

Πολεμων | Σμυρναι

Ligorius Taur. 23 p. 128 imaginem.

126* (= K. 246*) herma, *nel monte Ianicolo di Roma, nella villa di Iulio Martiale.*

Πολεμων | Φιλοκρατου | Φιλοστρατου | Αθηναι

Ligorius Taur. 23 p. 151 imaginem.

127* (= K. 247*) herma, *trovato nel colle Palatino.*

Πολεμων Αθην

Ligorius Taur. 23 p. 328 imaginem.

Cf. infra n. 166*.

128* (= K. 248*) herma duplex. *Nel sudetto luogo nella casa Cornelia, sul Celio Monte era un altro termine con due faccie, il quale hebbe Lorenzo scultore et architetto fiorentino.*

a Πολυενος | Σαρδιανος
b Πολιενος | Μακεδονος

Ligorius Taur. 23 p. 145 imaginem.

129* protome, in cuius humero titulus scriptus est. *Trovata nel monte Caelio, nelle rovine della casa degli Asinnii, posta poco discosto dall'aquedotto dell'aqua Claudia verso la chiesa dei Santi Quattro Coronati, dove era un tempio della Diana di forma decagona et d'opera di colonne ioniche, nel spianare la moderna via che va dalla detta chiesa dei Santi Quattro all' hospitale di San Giovanni in Laterano.*

Πολυξηνος

Ligorius Taur. 23 p. 360 imaginem.

130* *in questo luogo* (v. n. 129*) *ancora vi era un altro termine che già haveva due effigie insieme, delle quali solo le parole erano rimaste, che appena si leggevano per essere dal fuoco guaste.*

su un lato	*sull'altro*
Ποσιδονιος Αλεσανδρεινος	*Ποσιδονιος Πιρρησκου Απαμαιος*

Ligorius Taur. 23 p. 360.

131* herma, *trovato nel lymphaeo di Alessandro Mamaeo imperatore, poco discosto di Santa Croce in Hierosolyme.*

Προδικος | *Καιος*

Ligorius Taur. 23 p. 539 imaginem.

132* (= K. 249*) herma. *Nelli duoi teatri della villa Adriana Tiburtina furono trovate due effigie di Proteo e nell'una era scritto il nome*

Πρωτευς

Ligorius Taur. 23 p. 140 imaginem.

133* (= K. 250*) herma, *appresso agli altri sudetti* [in villa Hadriana?].

Πτολεμαιος | *Αριστονικου* | *γραμματικος*

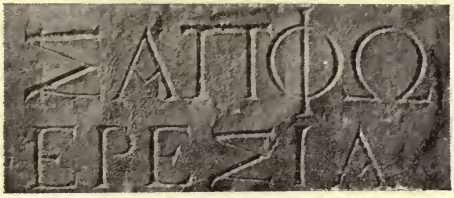
Ligorius Taur. 23 p. 143.

134* (= K. 251*) herma, *appresso agli altri Hermes sudetti.*

Πτολεμαιος | *Αλεξανδρινος* | *γραμματικος* | *Εφαιστιονου* | *νιος*

Ligorius Taur. 23 p. 143 imaginem.

135* (= K. 253*. 255*) herma. Antea in amphitheatro Vaticano, deinde translata in Capitolium. In aedibus Conservatorum Beschr. et adhuc (*stanza del trionfo di Mario*). S. l. Lig.



1/4

Exhibemus ad ectypum photographice depictam. Ligorius Neap. 7 p. 412 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 124′, cf. infra tab. VI. ex quo Bellori tab. 63 ‘ex schedis Vaticanis Pyrrhi Ligorii’). CIG. 6106. Citatur *Beschreibung Roms* 3, 1 p. 123.

1 in. litterae ΣΑΠ in litura reposita sunt: agnoscuntur vestigia litterarum ΕΡΕ, quae errore hic posuerat quadratarius, deinde delevit.

136* (= K. 254*) hermae duo. *Trovasi nella villa di Marco Aurelio in Via Latina, dove hoggi si chiama Marcandreola, rovinati nel luogo dove sono state scoperte.*

a Σαπφος | *Μυτιλιναιας*
b Σαπφος | *Λεσβιας*

Ligorius Taur. 23 p. 341 imagines.

137* (= K. 255*) herma duplex. *Il termine con le due Sapho, l'Eresia e la Mytilinea, fu trovato nelle terme Traiane, nell'Esquilie, et venduto al Cardinale di Parisi.*

Σαφος | *Ερησιας* | *Λεσβιας*

Ligorius Taur. 23 p. 341 imaginem unam; alteram non addidit.

138* (= K. 257*) *nella via Latina nel Ferentinate, paese degli Hernici, vicino alla Villa Magna, furono trovate alcune memorie di philosophi; ma solo una aveva la effigie.*

Σειμμιας | .....

Ligorius Taur. 23 p. 38 imaginem.

135* herma, *trovato nelle rovine di una delle sette case parthiche, che furono in Roma nel Monte Aventino, e ne fece acquisto Anton di San Gallo architetto.*

Σιμωνιδης | Λεωπρεπου | Ιουλιαι ....

Ligorios Taur. 23 p. 408.

140* herma, *nella villa Quintiliana in Tivoli.*

Σολωνος | Εξεκεστ | Σαλαμιν

Ligorius Taur. 23 p. 34 imaginem.

141* (= K. 258*) herma, *in Roma.*

Σοφοκλης | Σοφιλου | Αθηναιος

Ligorius Taur. 23 p. 43 imaginem.

142* *termine gemino, trovato nelle reliquie della bibliotheca palatina, gua sta da Cristoforo Paulostati: l'uno era del sudetto Soffocle, secondo il nome scritto che l'accusava, et l'altro era di Euripide, ambedue Atheniesi; ma le loro teste per le rovine erano perdute.*

Ligorius Taur. 23 p. 43 citat tantum.

143* (= K. 260*) herma acephalus. S. l. Urs. *Due effigie, l'una nelle rovine della villa Caiana Tiburtina con caratteri quadrati, et l'altra fu trovata in Roma nel l'Aventino con li O rotondi* Lig. (Taur.).

Σπευσιπ|πος
Ευρυμεδον|τος
Αθη|ναιος

Ursinus p. 54 (cf. p. 109), a quo pendent ceteri: Ligorius Taur. 23 in folio post praefationem; Gallaeus tab. 137, cf. Faber p. 77; Bellori tab. 36. CIG. 6113.

In versus quattuor dirimit Urs. 54 (corrigitur p. 109): falsam versuum divisionem (quam lineis indicavimus) sequitur Ligorius Taur., qui litteras quadratas pingit. — Posse genuinam esse dixi supra p. 143.

144* *nella via Latina nel Ferentinate paese dell'Hernici vicino alla Villa Magna.*

Σιρατων Λαμψα|κενος

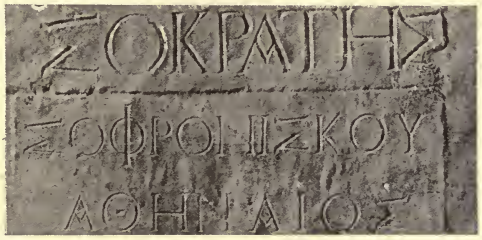
Ligorius Taur. 23 p. 38.

145* (= K. 256*) herma.

Συληνος

Ligorius Taur. 23 p. 136 imaginem.

146* (= K. 261*) in pectore novicio hermae. In amphitheatro Vaticano STAT. - In aedibus Conservatorum BESCHR. et aduhc (*salone*).



1/4

Exhibemus ad ectypum photographice depictum. Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 123'); Statius tab. 6; citatur *Beschr. Roms* 3, 1 p. 123.

147* (= K. 1217) herma marmoreus.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ

Solus habet Ursinus ed. 51 (inde Bellori tab. 34). CIG. 6114.

148* herma duplex (alterum caput significare Phaedrum adolescentem commentarius declarat). S. l.

Σωκρατης | Σοφρονισκου | Σενο . . . . | Αθηναιο . . . .

Ligorius Taur. 23 p. 54.

Socrate, ait Ligorius *. . . portava la cecala, simbolo endigine, ciò è dell'essere vero Atheniese:* finxit igitur caput utrumque in fronte gerere locustam alitem satis magnam.

149* (= K. 263*) herma.

Τελεσιλλα | ποιητρια

Ligorius Taur. 23 p. 126 imaginem, qui fatetur hermam se finxisse ex gemma servata apud Caium aurificem.

'*Fu costei dunque un'altra Pallade per gli Argivi, et una Hermathene, et perciò noi l'havemo cavata la sua effigie et portata nel numero di quei che sono stati posti tra gli Hermeti, come fortissima et dottissima*' Lig.

150* (= K. 264*) herma, *fuori della porta Transtiberina di Roma che si chiama portuense a destra sotto del colle cavandosi in certe rovine di una villa.*

Τιμοκρατης | Αδραμυττηνος | γεογραφος

Ligorius Taur. 23 p. 351 imaginem.

151* (= K. 265*) herma, *trovato nella villa Quintiliana a Tivoli, portato a Roma dal card. Bellaio.*

Τιμονος | Τιμαρχου | Απολλων | Νεικαιος

Ligorius Taur. 23 p. 82 imaginem.

152* herma, *trovato alla Via Appia appresso all'Antio, fu portato via dal vescovo di Terracina et lasciato il termine senza capo.*

Τιμοσθε|νης | γεωγραφ

Ligorius Taur. 23 p. 357.

153* (= K. 266*) hermae duo, *in Aventino, presso la casa et aqua Scauriane.*

a	*b*
Φαβωρινος	*Φαβωρινος*
Λεωντινος	*Γαλατιως*

Ligorius Taur. 23 p. 88. 89 imaginem.

154* (= K. 268*) herma, *nella sudetta villa di Iulio Martiale* una cum n. 119*.

Φιλεταιρος | Αθηναι

Ligorius Taur. 23 p. 151.

155* (= K. 269*) herma, *trovato nella villa di Flavio Vopisco in Tivoli, et portato in Roma nella villa di papa Iulio terzo, et dindi è stato tolto come molti altri ritratti et posto nel palazzo Vaticano da Papa Pio quarto, et parte egli ne donò et parte ne dedicò nell' hemicyclo del atrio di Belvedere* cet. (v. supra p. 134).

Φιλημων | Δαμονιου | υ . . . | κωμικος | Σολευς

Ligorius Taur. 23 p. 76 imaginem.

156* (= K. 269*, 2) herma, *con la mano scoperta fuori del suo pallio, nel palazzo del vescovo de Sanctis a Torre Sanguigna. Fanno menzione di questa o pure di un'altra simile effiggie ch'era in Roma il dottissimo Bibliotecario* [scil. Ursinus: v. supra p. 148] *nelle cose ch' egli scrive più eccellenti.*

Φιλεμον | Πομπηιο|πολιτης

Ligorius Taur. 23 p. 77 imaginem.

157* herma acephalus, *trovata nell'Esquilie.*

Φλ. Σιμωνι|δης | φυλοσοφ

Ligorius Taur. 23 p. 409.

'*Flavio Simonide philosopho nel tempo di Ioviano imperatore*'. addit Ligorius: v. Suidam s. v.; gentilicium falsarius de suo addidit.

158* (= K. 270*) herma, *trovato nella casa Caeliana nell'Esquilie, la cui effigie fu levata dalla sua forma di Termine, e ridotto in un petto da Fabritio romano . . . fu privato del suo nome da un ignorante e sciocco scoltoruccio, et venduto ad un altro sciocco antiquario per l'effigie di Lucio Aelio Cesare.*

Φλαυιος | Φιλοστρατος

Ligorius Taur. 23 p. 133 imaginem.

159* (= K. 271*) herma, *trovato nella villa di Germanico Tiburtina.*

Φωκιωνης | Σοφιλου | Αθηναιος

Ligorius Neap. 7 p. 413 (inde Ursinus Vat. 3439 f. 124, ed. p. 16). Ex Ursino ed. Ligorius Taur. 23 p. 65; Gallaeus tab. 109. CIG. 6120.

ΦΩΚΙΩΝ emend. Ursinus ed., quod secutus est Ligorius Taur.

160* (= 272*) statua viri cui a sinistra puerulus se applicat. Ad thermas Diocletiani, in Quirinali.

inter pedes viri in basis superficie

Πλοκαμος | εποιησεν

in ipsa basis fronte

Φοκειων συν Μυγ

Boissard ms. Paris. f. 378 (in Holm. deest), ed. 4, 120. Inde Montfaucon *ant. expl.* 2, 11; CIG. 6122.

2 *εποιησε* — 3 *Μυρ* Boiss. ed.

161* (= K. 273*) *il ritratto qui presente dell'Hermes era la effigie di Chirone centauro et medico fu trovato nella scuola dei Medici ch'era nelli bagni del grande Augusto a lato la biblioteca di Apolline, et fu posto nella libreria del cardinal di Carpi, et per la morte del quale fu venduto all'incanto con le altre sue bellissime cose, et gl' è stato tolto in gran parte del suo petto, dall' ignoranza di cui lo trasfugò per non farlo venire a mano di M. Cristoforo Paulostati padrone di quelle rovine lo privò del nome.*

Χειρων

Ligorius Taur. 23 p. 330 imaginem.

Imago sumpta est a Statio tab. 23.

162* (= K. 274*) herma, *tolta da Tivoli da papa Iulio terzo, et posto nel suo giardino della via Flaminia, donde è stata tolta.*

Χοιρει|λλος

Ligorius Taur. 23 p. 109 imaginem.

163* herma, *trovato nelle terme Gordiane dilà dell'Aggere di Tarquinio.*

Χρυσιππος

Ligorius Taur. 23 p. 434.

164* *cavandosi in una parte dell'Aventino per fortificare Roma, in diversi spatii furono trovate queste sottoscritte memorie di sophisti et di poeti. In questo luogo vi fu la casa di un Marco Iuvenio Cinciano, et vi furono trovate due grandissime teste dal petto in su di due effigie con la barba rasa, ma non si conoscevano di chi fossero ritratti, mostravano come se fossero duoi bassi imperatori, ma non lo erano* .... [et post titulos falsos *a b c d*] *Oltre a questo vi fu trovato una statua di Bacche in piedi molto bella, et una statua assedere d'uno Arestide avvoltato in un mantello col braccio destro scoperto appoggiato sul ginocchio col gomito, et pareva secondo l'atto che la mano appoggiasse alla guancia, ma non haveva la testa, la quale fu portata fra le belle cose antiche del cardinale di Carpi nella vigna. Et vi furono trovati bassamenti con segnali delle cose d'Hercole. Vi fu trovata sotto una imagine di Orpheo che sedeva con alcuni animali attorno al scoglio, tutti consumati dal fuoco.*

a Φιλλυλιος Αθηναιος
b Leona sofista di natione Isaurio
c Μαιωρ Μαιωριανος
d Μελαππιδης Κριτονιου Μελιτευς

Ligorius Taur. 23 p. 373.
Nomina omnia ex Suida deprompta sunt.

165* post inscriptionem Asclepiadis (n. 34*) *nella casa di Proculo iureconsulto erano molti termini di valorosi capitani, et di dotti et litterati huomini. Erano le cose tutte poste intorno all'entrata et nell'Atrio della casa Proculiana, et termini et statue di diversi eccellenti che sono di fama degni, come Miltiade, Valerio Poplicola, Phocione, et Scipione Maggiore, Carneade, Platone, et Xenocrate, delli quali appena i nomi erano restati che si scorgessero, tanta fu la clade et incendio crudele fatto da coloro che rovinorno la casa di esso Proculo, la quale è là*

dove fu poi edificata quella picciola chiesa di Santo Erasmo posta nell'horto di San Stefano Rotondo.

Ligorius Taur. 23 p. 70.

Alio loco p. 403-408 enumerat imagines quas finxit repertas esse in eadem domo Proculiana:

a l. anneius l. f. | seneca
b *Ποσειδιππος Κυρισκου Κασσανδραιος*
c *Μοχος* [sic]
d *Επειθος φιλοσοφος*
e *Πρωθαγορας Αρτεμονου Αβδιρειτα*
f *Αναχαρσις Γνυρου*
g *Αντισθενης*
h *Αναχιμενης* [sic] *Αριστοκλου Λαμπσακεινος*
i *Αναχιμενης* [sic] *Ευρυστρατου Μιλισιος*
k Pitagora

Appingit solam imaginem Senecae, cui haec adscribit: *solo il nome vi restava sendol stata spiccata la testa, et noi havemo veduta la sua effigie in un altro ritratto in uno intaglio di diaspro, l' havemo reintegrato in questa forma posta nel disegno.*

166* una cum herma Polemonis (supra n. 127*) repertos esse septemdecim qui sequuntur mentitur Ligorius Taur. 23 p. 129, addens *le quali sono state disgratiate, perciocchè la barbara crudeltà prima li gittò a terra, et le conculcò sotto le rovine, et sotto il fuoco, et li moderni poscia ne hanno conseguentemente fatte altre opere che non son degne di esser nominate.*

a *Σεκουνδος Επιορου Αθηναιος*
b *Μαρκος Βυζαντιος*
c *Σκοπελλιανος Κλαζομενιος*
d *Ισοκρατης*
e *Αιχινης* (sic)
f *Ισαιος Ασσυριος*
g *Λολλιανος Εφεσιος*
h *col nome di Critia Atheniese etiamdio di Sophisti molto chiaro*

i *Διονυσιος Μιλεσιος*
k *Αντιφων Ραμνουσιος*
l *Θρασυμαχος Καρχηδονιος*
m *Πωλος Ακραγαντινος*
n *Προδικος Εγειναετα*
o *Ιππιας Ηλειος*
p *Προταγορας Αβδηριτης*
q *Γοργιας Λεωτινος* (sic)
r *Λιων*

167* *trovati* (una cum n. 20*) *nelle rovine di Poteoli.*

a *Απολλωνιος Αρχιβιου Αθηναιος*
b *Αρχιππος Αθηναιος*
c *vi era il nome di Augeas Atheniese comico*
d *Θεοφανης Αφουσιευς*
e *Αχαιος Συρακοσιανος*

Ligorius Taur. 23 p. 120.

168* *erano nella villa di Varrone posta sotto il Monte Casino tra il Vinio et Casino fiumi alcuni ritratti di poeti, di philosophi che sono stati i primi a scrivere di geografia, de' quali solo i nomi erano restati delle sue intitulationi, rovinate et annullate, delle loro effigie .... quivi era primieramente Homero, Anasimandro et Hecataeo Mylesii, Eratosthene, Democrito, Eudoxo, Dicaearcho, Ephoro, Polibio, Artemidoro, Posidonio et Hiparcho, i quali tutti furono homini dati prima alla philosophia, alla poesia et alla geografia, secondo scrive Strabone nel primo libro. Quivi era il ritratto oltre alli detti Euclide, Archimede et Ierocle, tutti Siciliani di Agrygento, et di Syracusa. Vi era anco Stesichoro poeta et maestro de numeri.*

Ligorius Taur. 23 p. 63.

NACHTRAG.

Zu S. 131. Um nicht diese Seite leer zu lassen, setze ich die angeblichen Fundnotiz der Hermen aus Ligorius Neap. 7 p. 405 her, von der ich eine vollständige Abschrift der Güte A. Mau's verdanke:

Su la montagna di Tivoli in quella parte che si stende verso il mezzo giorno, dove fù la villa di Cassio che dopo fù da Calligola ampliata — qui dunque furono trovati molti ornamenti molti anni fa, e fra essi furono cavati Termini con diverse effigie, di philosophi, d'oratori, di poeti..... scritti con caratteri greci i nomi loro: et essendo spiccate le teste dalli suoi termini, furono portate quelle a Roma in casa di Picchi gentiluomini romani, dove essendo per varii casi trasportate altrove sono restate ed annullate per non vi esser segnati i nomi e vanno incognite, eccetto una che è la figura di Theoprasto a la quale per essergli rimasto nel petto le lettere è conservata nella casa di Massimi. Et tutti l'altri petti et termini ch'erano scritti, sono in diverse case et per le chiese di Tivoli dentro e fuor della città malissimamente disfatti.

Zu S. 140. Von Ursinus' erster Ausgabe giebt es Neudrucke, ohne Text und mit schlechten Abdrücken der Kupfer, *Romae 1602, Ioannis Orlandi formis.*

UEBER EIN DEM MICHELANGELO ZUGESCHRIEBENES SKIZZENBUCH AUF SCHLOSS WOLFEGG.

(Taf. VIII-XI)

Vor Jahresfrist machte mich Adolf Michaelis auf ein Skizzenbuch mit zahlreichen Zeichnungen nach Antiken aufmerksam, das in der berühmten Kupferstichsammlung von Schloss Wolfegg in Württemberg aufbewahrt wird. Er selbst verdankte seine Kunde davon Herrn Professor Johannes Ficker, dieser die seinige einer gütigen Mitteilung des Präfecten der Vaticanischen Bibliothek, Pater F. Ehrle. Ein dreistündiger Aufenthalt auf dem Schlosse hatte für Michaelis genügt, eine ebenso exacte als prägnante Beschreibung der Zeichnungen anzufertigen, aus der er mir die auf Sarkophage bezüglichen Partien mitzuteilen die grosse Freundlichkeit hatte. Schon aus diesen ergab sich, welch grosse Wichtigkeit das Skizzenbuch für das Corpus der Sarkophage hatte. Einmal wegen seines Alters; denn nach Michaelis Schätzung gehörte es in den Anfang des Cinquecento, stand also zwischen Escorialensis und Coburgensis in der Mitte; weiter durch die fast allen Zeichnungen beigefügten Ortsangaben, die über die Provenienz und Geschichte mancher Stücke sehr erwünschte Aufklärung versprachen; und endlich weil es mehrere ganz unbekannte Sarkophage und einige bekannte in besserem Zustand zu enthalten schien, ein Schein, der sich allerdings später grösstenteils als trügerisch erwies. Eigene Nachprüfung, zu der auch Michaelis dringend rieth, schien daher unumgänglich; aber erst in diesem Frühjahr war es mir möglich sie vorzunehmen. Ich hatte also genügend Zeit, an der Hand von Michaelis' Beschreibung zu erwägen, welche Sarkophage als die Vorlagen der einzelnen Zeichnungen in Betracht kämen, und nahm Abbildungen von allen

diesen nach Wolfegg mit. Bei der Untersuchung des Skizzenbuchs, die von dem Schlossherrn, Fürsten von Waldburg-Wolfegg, in bereitwilligster Weise gestattet wurde, hatte ich mich des theilnehmenden Interesses des jüngsten Sohnes des Fürsten, Grafen Heinrich von Waldburg-Wolfegg, sowie der nimmer ermüdenden Unterstützung des fürstlichen Bibliothekars, Herrn Heiss, zu erfreuen. Es ist mir eine angenehme Pflicht, meinem Danke gegen die genannten Herren auch öffentlich an dieser Stelle Ausdruck zu geben. Der freundlichen Vermittelung des Grafen Heinrich verdanke ich es auch, dass ich alle für das Sarkophagwerk wichtige und einige von Michaelis gewünschte Blätter durch einen aus Ulm herbeigerufenen Photographen aufnehmen lassen durfte. Nach diesen Aufnahmen, bei denen sowohl die Ungunst der Witterung als die Dunkelheit des Pergaments und die Feinheit des Striches nicht geringe Schwierigkeit machten, sind die auf den beifolgenden Tafeln veröffentlichten Proben reproduziert.

Dass Michaelis als dem ersten Benutzer des Skizzenbuches auch die erste Berichterstattung darüber gebührte, hatte ich als selbstverständlich betrachtet. Da indessen die Sarkophage darin den weitaus grössten Raum einnehmen, forderte mich Michaelis in freundlichster Weise auf, selbst den Bericht zu übernehmen und stellte mir zu diesem Zweck seine sämtlichen Notizen zur Verfügung, die denn auch im folgenden dankbar verwendet sind. Ich leistete dieser Einladung um so lieber Folge, als eine intensivere Beschäftigung mit dem Skizzenbuch, woran Michaelis durch andere dringende Arbeiten verhindert war, mir mittlerweile sowohl über die Zeit als über den Künstler Aufklärung gebracht hatte. So ist es gekommen, dass hier nicht der εὑρετής sondern der ζηλωτής spricht. Doch dürfen wir hoffen, dass den Zeichnungen nach Statuen, sowie denen nach den Gemälden und Stuckreliefs der Traiansthermen später noch durch Michaelis selbst die ursprünglich geplante ausführliche Besprechung zu teil werden wird. Ich habe daher diese Monumente in der Beschreibung nur kurz behandelt.

Das Skizzenbuch besteht aus Pergamentblättern in Kleinquart, 0,225 hoch und 0,17 breit. Der jetzige Pappeinband stammt nach Michaelis Schätzung aus dem 19. Jahrhundert. Es enthält 29 Blätter, die von dem Zeichner selbst in der rechten oberen Ecke der Vorderseite numeriert sind; aus dieser Numerierung aber, die bis 50

reicht, ergiebt sich, dass es ursprünglich aus einem Quaternio und mindestens fünf Quinionen bestanden hat, falls nicht die erste Lage gleichfalls ein Quinio gewesen und die ersten beiden Blätter aus irgend einem Grund von der Numerierung ausgeschlossen geblieben sein sollten. Ich bezeichne sie also der Einfachheit halber als Quinio I. Dieser fehlt ganz, ebenso sind von Quinio II die vier mittleren Lagen, von Quinio III vier Blätter, von Quinio VI alles bis auf das zweite Blatt ausgerissen. Nur die Quinionen IV und V sind vollständig. Mithin sind erhalten

Quinio II, fol. 9 und 18.
» III, fol. 19. 22. 25-28.
» IV, ganz fol. 29-38.
» V, » fol. 39-48.
» VI, fol. 50.

Die Verstümmelung ist sicher frühzeitig erfolgt; denn auf das jetzt erste Blatt fol. 9 hat bereits eine nach Michaelis Schätzung noch dem Cinquecento angehörige Hand, aber natürlich nicht die des Künstlers selbst, die Worte geschrieben: « *totum michaelangelus fecitt* ». Schon damals also müssen fol. 1—8 gefehlt haben.

Die Zeichnungen sind mit einer feinen Feder ausgeführt und bisweilen lavirt. Eine Sonderstellung nehmen der Männerkopf fol. 34 (s. Taf. X) und die Schlachtcomposition fol. 50 ein; jener ist fein schattirt, diese mit gröberen Strichen gezeichnet. Offenbar haben wir es hier mit eigenen Entwürfen des Künstlers zu thun.

Wo die Monumente grössere Breitendimensionen haben, erstreckt sich die Zeichnung über beide Seiten, auch von der letzten Seite des einen Quinio auf die erste des folgenden, ein Beweis dass der Künstler die Pergamentblätter gebunden mit sich führte, also ein richtiges Vademecum.

Den meisten Zeichnungen hat der Künstler selbst Ortsangaben beigefügt, deren Richtigkeit zum Teil durch gleichzeitige Zeugnisse garantirt wird, so dass sie durchaus als zuverlässig gelten dürfen, mit einer einzigen Ausnahme, die sich aber gleich als eine nur scheinbare herausstellen wird. Fol. 29r. 30 (s. Taf. IX) sind nämlich zwei Sarkophage mit Seegöttern gezeichnet, der obere jetzt im Vatican, der untere im Louvre (1), beides in der Renaissance hoch-

(1) S. die Litteraturnachweise unten in der Beschreibung. S. 228.

berühmte Stücke. Der obere trägt die Beischrift « *in nuna gesia in tresteuero* » (1), der untere « *alarecelo su a canpodoio* ». Nun steht aber fest, dass der angeblich in Araceli befindliche Sarkophag sich am Ende des 15. Jahrhunderts und ebenso in der Mitte und am Ende des 17. Jahrh. in S. Francesco a Ripa befand, ersteres durch den Escorialensis, letzteres durch Perrier und Bartoli. Dass er in der Zwischenzeit einmal nach Araceli versetzt und später wieder an seinen alten Standort zurückgebracht worden sein sollte, ist schlechterdings unglaublich. Vielmehr löst sich das Räthsel einfach so, dass die obere Inschrift, die von einer Kirche in Trastevere spricht, sich auf den unten gezeichneten jetzt Pariser Sarkophag bezieht, der sich thatsächlich in einer solchen befand; die unten angebrachte Inschrift aber wird man unbedenklich auf den oben gezeichneten jetzt vaticanischen Sarkophag beziehen dürfen. Hat nun etwa der Künstler in seiner Erinnerung den Standort der beiden Sarkophage verwechselt, was weiter involviren würde, dass er die Beischriften erst nachträglich zu Hause eingetragen hätte? Ich meine, eine genaue Prüfung der Zeichnung führt zu einem anderen Resultat. Man erkennt hier ganz deutlich, dass der untere Sarkophag zuerst gezeichnet worden ist; denn die auf Delphinen reitenden Amoren des oberen Sarkophags überschneiden die obere Randlinie des unteren. Dann hat der Künstler in das obere freie Feld mit souveräner Raumverschwendung die Beischrift « *in nuna gesia in tresteuero* » hingesetzt. Als er später die obere Hälfte der Blattes benutzen wollte, hat er augenscheinlich auf die bereits vorhandene Beischrift Rücksicht genommen. Wegen des breit geschriebenen *trasteuero* musste die rechte Eckgruppe höher gestellt und der jetzt scheinbar vor einem Delphin, in Wahrheit vor dem Gespann des Neptun fliehende Amor ganz nach rechts gerückt werden, während er sich auf dem Original unmittelbar vor den Hufen der Rosse befindet. Die zu diesem Sarkophage gehörige Beischrift hat dann der Künstler in die untere Zeichnung so gut es gehen wollte, hineingezwängt. Für jeden Fremden musste das irreführend sein; aber man wolle bedenken, was man auch in analogen Fällen häufig vergisst, dass der Zeichner diese Notiz für sich selbst und nicht für den nachgeborenen Forscher gemacht hat.

(1) Der Anfang dieser Beischrift — links von Bruche — ist leider auf unserer Abbildung kaum zu erkennen.

Die in den Beischriften erwähnten Oertlichkeiten sind grösstenteils bekannt. Die Traiansthermen heissen nach der Terminologie des Cinquecento *le grotte*, der Constantinsbogen *l'arco de traso* der Galliensbogen *arco de santo vito*. Rätselhaft bleiben der *arco novo* (1) fol. 44 r. 45, wo sich damals, wie wir aus dem Skizzenbuch lernen, der jetzt vaticanische Penthesilea-Sarkophag (Sark.-Rel. II 92) und noch ein nicht zu bestimmendes Relief befanden, und der *arco sota campodoio* (2) fol. 26 r. 27, der Standort eines später nach Palazzo Giustiniani gekommenen Reliefs, Gall. Giust. II 150. Mit der Oertlichkeit *dove si cuncano li corami* fol. 28 r. 29 ist, wie mich Hülsen belehrt, entweder die mit der *regio Pontis* im 14. Jahrhundert zusammen genannte *regio scorticlariorum* (*la scortecchiara*, s. Lanciani *F. U. R.* f. 15), oder das spätere Gerberviertel am Tiber bei der Regola gemeint; vgl. Armellini *le chiese di Roma* ed. 2 p. 440. Vier Sarkophage zeichnet der Künstler im Vorhofe der im Bau begriffenen Peterskirche, wo sich damals auch noch der colossale Pinienapfel aus Bronze befand (fol. 25 r. 26. fol. 27 r. 28. fol. 30 r. 31. fol. 35 r. 36. fol. 46).

Von den erwähnten Persönlichkeiten sind Giovanni Ciampolini (fol. 32 r. 33. fol. 46 r.) und der Bildhauer Andrea am Fuss des Monte Cavallo wohnhaft (fol. 18 r. fol. 34 r. 35. fol. 44 r. 45. fol. 46 r. 47. fol. 48 r.) aus Fra Giocondo (3) und dem Prospettivo Milanese (4) längst bekannt. Bernardo Cenci (fol. 45 r. 46) ist, wie mir Hülsen mitteilt, der Canonico von S. Pietro — *Dnus. Bernardus de Cinciis canonicus Principis Apostolorum de Urbe* — der

(1) An den *arcus novus Diocletiani* bei S. Maria in Via lata darf, wie Hülsen mir schreibt, nicht gedacht werden, da diese Benennung der Ruine zuerst von Nardini ausgesprochen ist, während noch Marliani 1534 ihr keinen Namen zu geben weiss.

(2) Hülsen denkt zweifelnd an den Bogen des Tabulariums, durch den man im 16. Jahrh. und später nach dem Forum hinunter ging.

(3) Ciampolini *C. I. L.* VI 671. 684. 932. 950. 1009. 1259. 1516. 1683. 1884. 9625. 9632. 9677. 10267. und sonst. Vgl. über ihn Lanciani *Bull. comun.* 1899, 107 ff. Sein Haus, gelegen *prope campum Florae*, in *via dei Balestrari*, gehörte später den Cavalieri. Ein anderes bei *piazza Giudea*, *C. I. L.* VI 10307. Vgl. unten S. 230. — Der Bildhauer Andrea *C. I. L.* VI 876. 14111.

(4) St. 13, 24 vgl. Govi *Atti dell'Acc. dei Lincei* 1875. 1876, p. 57 f. Michaelis Arch. Jahrb. XIII 1898 S. 199.

in zwei Notariatsacten vom 13. Mai 1518 vorkommt (1). Er starb am 29. August 1526 und wurde in S. Tommaso dei Cenci begraben (2).

Peinliche Akribie in der Wiedergabe der Originale wird von einem Künstler des Cinquecento Niemand erwarten. Dass die fehlenden Teile auf dem Papier ergänzt werden, versteht sich bei einem solchen eigentlich von selbst. Nur der Zeichner des Coburgensis, bei dem das antiquarische Interesse überwiegt, macht hievon eine Ausnahme. Aber der Zeichner des Wolfegger Skizzenbuchs geht noch viel weiter als seine Zeitgenossen. In willkürlichster Weise stellt er Figuren und Gruppen, einmal sogar die beiden Hälften der Darstellungen (fol. 31 r. 32. fol. 36 r. 37, s. Taf. XI) um. Und damit nicht genug, er interpolirt: zwischen den zechenden Thiasos setzt er Delphine ein (fol. 9), einen Krieger, der eine gestürzte Amazone stützt, verwandelt er in einen Pan (fol. 26 r. 27), einem Pferde giebt er Bockshörner (ebd.); und mit dem Geschlecht der Figuren schaltet er in freiester Weise, Männer zu Frauen und Mädchen zu Greisen wandelnd. Häufig ändert er die Motive. Aus Pan, der die Ariadne entdeckt, macht er ein Versteckspiel zweier Pane (fol. 31 r.), aus Hippolytos einen Herakles, aus Phaidra einen würdigen Greis (fol. 19 r. fol. 22, s. Taf. VIII) und wenn ich recht vermute, aus einem Zeus eine sich im Spiegel betrachtende Schöne (fol. 46 r. 47). Bei allem diesem entfaltet er eine erstaunliche Phantasie, überströmenden Witz und ein grosses künstlerisches Können. Man hat den Eindruck, als ob er die Denkmäler nicht so zeichnet wie er sie sieht, sondern wie er sie für seine eigenen Schöpfungen verwenden will, ganz wie ein paar Jahrhunderte später der Irländer Henry Tresham (3), nur dass er diesen in jeder Beziehung hoch überragt. Bei dieser Sachlage ist es nicht zu ver-

(1) *Donatio tertiae partis domus in loco qui dicitur lo monte delli Cenci, quae vulgariter dicitur la loia delli Cenci,* und *Locatio in perpetuum domus in regione Arenulae in monte Cinciorum,* beides zn Gunsten seiner Verwandten Francesco Rocco und Giacomo Cenci. Jacovacci *repertorio delle famiglie,* cod. Ottobon. 2549 p. 1061. 1062.

(2) Jacovacci a. O. p. 1064 *ex catasto ' S^mi Salvatoris '.*

(3) S. Römisches Skizzenbuch (XX. Hallisches Winckelmanns-Programm) S. 7. Es ist mir mittlerweile gelungen eine Anzahl von Briefen Henry Treshams zu erwerben, aber leider nur aus seiner späteren Zeit. Die Vergleichung der Handschrift lässt die Zuteilung des Skizzenbuchs an den genannten Künstler als möglich aber nicht zweifellos erscheinen.

wundern, dass sich manche Stücke, die mir in Michaelis Beschreibung als neu und fremd erschienen, später als alte Bekannte entpuppten. Der Werth des Skizzenbuchs für die archaeologische Forschung wird indessen durch diese freie Behandlung der Vorlagen nicht in dem Grade gemindert, als es zunächst scheinen könnte. Denn manche Monumente hat der Künstler in der That weit vollständiger gesehen, als wir sie besitzen, und bei einiger Uebung fällt es nicht schwer, unter der Renaissancehülle den antiken Kern zu entdecken. Auch fehlt es nicht an Stücken, vor denen die Phantasie des Künstlers Halt macht. Die Statuen und Köpfe, die Waffenfriese und manches andere, wozu ich auch die vatikanische Augustus-Ara (fol. 46 r. ff) rechnen möchte, will er offenbar treu copieren. Kurz die Frage nach der Zuverlässigkeit lässt sich nur von Fall zu Fall entscheiden.

Für die Datirung geben die Ortsangaben ein sehr reiches Material; ich beschränke mich hier darauf die wichtigsten Punkte hervorzuheben. Den Münchener Niobiden, der vor 1540 nach Pal. Bevilacqua kam (1), sah der Künstler in Pal. Maffei (fol. 33 r.), den Persephone-Sarkophag, den Heemskerck (1532-1536 in Rom) im Hof der Casa Galli als Fragment zeichnete (2), noch wohl erhalten in S. Cosma e Damiano (fol. 36 r. 37, s. Taf. XI), den Albanischen Krater, den derselbe Maler bereits im Giardino Cesi als Wasserbecken verwandt fand (3), noch in San Francesco a Ripa (fol. 43 r. 44). Aber was noch wichtiger ist, fol. 42 finden wir unter andern Statuen, Torsen und Köpfen den Torso des Belvedere und darunter die Notiz: «*in diversi loghi, coè in casa di gentilomini romani*». Der Zeichner sah also den Torso, der nach Michaelis Nachweis (4) um 1526 in den Belvedere gelangt zu sein scheint, noch in dem Hause eines römischen Nobile, d. i. in diesem Falle in Pal. Colonna. Hierzu stimmt, dass der fol. 45r. 46 genannte Bernardo Cenci im Jahre 1526 starb (s. oben S. 213 f), Das Skizzenbuch ist also älter als 1526.

Allein wir müssen noch höher hinaufgehen (5). Der Künstler

(1) Michaelis, Arch. Jahrb. VI, 1891, S. 134.

(2) Michaelis a. O. S. 153 Fig. 4.

(3) Michaelis a. O. S. 139 Fig. 2.

(4) a. O. V, 1890, S. 29.

(5) Die in diesem Abschnitt angeführten Daten verdanke ich zum grossen Theil der Liebenswürdigkeit Hülsens.

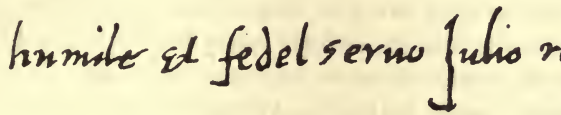
ist ein Zeitgenosse des *scarpellino* Andrea und des Giovanni Ciampolino, die beide schon von dem vor 1503 dichtenden Prospettivo Milanese (1) und von Fra Giocondo (2) als Besitzer von Bildwerken und Inschriften genannt werden. Bei Andrea am Fusse des Monte Cavallo zeichnet er die jetzt im Vatikan stehende Augustus-Ara (fol. 46), dieselbe Ortsangabe hat Fra Giocondo *C. I. L.* VI 876; aber bereits Mazochi, dessen Inschriftensammlung schon 1517 im Druck vollendet war, sah diesen Altar in der im Rione S. Eustachio nicht weit vom Pantheon gelegenen Casa Tomarozi, von wo er später mit anderen Marmorwerken nach Villa Madama kam (vgl. *C. I. L.* VI 240. 13454). Dazu stimmt, dass Giovanni Ciampolino nach einer von Lanciani *Bull. comun.* 1899 p. 108 citirten Urkunde im Jahre 1518 bereits gestorben war. Mithin ist das Skizzenbuch spätestens um 1516 begonnen worden.

Wer war nun der Zeichner? Der alten Notiz auf dem ersten Blatt, die es dem Michelangelo zuweisen wollte, misst keiner, der das Skizzenbuch in den letzten Jahren untersucht hat, messen auch die Besitzer selbst nicht Glauben zu. Ich bekenne, dass mich schon bei der ersten Durchsicht die offenbar von dem Künstler selbst erfundene Schlachtcomposition auf fol. 50 mit ihrem Gewirr von fallenden und gestürzten Leibern an die Giganten in Pal. del Tè erinnert hat, ohne dass ich den Gedanken weiter verfolgte. Im Fortgang der Arbeit musste mir aber auffallen, welch breiten Raum in dem Skizzenbuch Schlachtscenen und Darstellungen von Waffen und Schiffen einnehmen. Ich zog daraus den, wie es mir scheint, zwingenden Schluss, dass der Künstler diese Zeichnungen im Hinblick auf ein ihm aufgetragenes Schlachtbild angefertigt habe. Und merkwürdig, unter den von ihm copierten Monumenten fehlt kein einziges von denen, die man längst als die hauptsächlichsten Vorbilder der Constantinsschlacht erkannt hat, die vier grossen traianischen Reliefs vom Constantinsbogen fol. 33 r. 34 (s. Taf. X) fol. 35 r. 36. fol. 39 r. 40 fol. 40 r. 41. und die betreffenden Scenen von der Traianssäule fol. 9, fol. 9 r., fol. 22 r. fol. 37 r. 38

(1) « *Le statue che il Prospettivo dice essere nel ' dom al cardinal di Siena' (St. 16) assegnano alle Antiquarie una data anteriore al 1503, nel qual anno Francesco Piccolomini, detto prima il Cardinal di Siena, fu eletto Papa e morì* ». Govi a. O. p. 40.

(2) S. oben S. 213 A. 3.

fol. 38 r. 39. Und unter dem Relief mit den berittenen Bläsern, das in der Constantinsschlacht besonders treu wiedergegeben ist, hat der Künstler, sei es aus freier Erfindung sei es nach dem lebenden Modell, einen bärtigen Kriegerkopf gezeichnet (s. Taf. X), und auch dieser erwies sich alsbald als Vorstudie zur Constantinsschlacht. Es ist der Kopf des Reiters, der von rechts heransprengend dem Kaiser das abgeschlagene Haupt eines Feindes entgegenhält; nur hat er bei der schliesslichen Ausführung in Fresco etwas ältere Züge erhalten. Dies alles deutete auf Giulio Romano. Die Entscheidung musste die Handschrift bringen. Mir stand hier nur das Facsimile seiner Unterschrift in Gayes Carteggio II n. 51 zu Gebote; aber schon dieses, das ich hier im Zinkdruck hersetze,



genügte, um die vollkommenste Uebereinstimmung zu constatiren, nicht nur im allgemeinen Charakter sondern auch in solchen Eigenheiten, wie dem *e*, das eine täuschende Aehnlichkeit mit einem *c* hat, und dem *l* in Majuskelform.

Also zweifellos Giulio Romano. So nahe nun der Gedanke zu liegen scheint, dass die in dem Skizzenbuch enthaltenen Studien speciell für die Constantinsschlacht gemacht worden seien, so stellt sich doch dieser verlockenden Hypothese die oben gewonnene Datierung hemmend in den Weg. Die Constantinsschlacht ist 1524-1525 ausgeführt (1); geplant war sie freilich schon bei Raffaels Lebzeiten (2), aber dass Giulio Romano schon 1516 Motive für sie von antiken Monumenten gesammelt haben sollte, erscheint doch ganz unglaublich. Damals waren die Arbeiten in Stanza dell' Incendio noch in vollem Gang und Giulio mit dem Borgobrand und der Schlacht bei Ostia beschäftigt. Aber gerade mit diesen Bildern zeigt

(1) S. H. Dollmayr im Jahrbuch der Kunstsamml. des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI, 1895 S. 347 f. Müntz *Archivio storico dell' arte* I, 447.

(2) S. den bekannten Brief Sebastianos an Michelangelo bei Gotti *Vita di Michelangelo Buonarotti* I 137.

das Skizzenbuch nur wenige unsichere Berührungspunkte (1), wobei man freilich nicht vergessen darf, dass uns mindestens 21 Blätter verloren gegangen sind. Um so überraschender ist es, dass das Skizzenbuch Beziehungen zu dem 1514 vollendeten Attilabilde in der Stanza di Eliodoro zu haben scheint. Hier ist bekanntlich rechts im Hintergrunde die Bläsergruppe von dem traianischen Relief am Constantinsbogen, die später auch in die Constantinsschlacht eingesetzt worden ist, verwandt, und dieses Relief ist, wie wir sahen, im Skizzenbuch gezeichnet (s. Taf. X). Unter jenen Bläsern wird die Darstellung durch die beiden mit Schuppenpanzer bekleideten Hunnenreiter abgeschlossen, deren Vorbild, wie längst anerkannt, die Sarmaten von der Traianssäule sind. Auch diese Sarmaten sind, wenn meine Notizen nicht trügen, im Skizzenbuch fol. 9 gezeichnet. Die neuere Kunstforschung hat sich längst dafür entschieden, dass an dem Attilabild die Schüler Raffaels einen beträchtlichen Anteil haben, nur gerade Giulio Romano hat man neuerdings nicht als Mitarbeiter gelten lassen wollen (2). Angesichts unseres Skizzenbuches bedarf die Frage dringend einer neuen Revision (3), ob nicht der ganze figürliche Teil der rechten Seite dem Giulio Romano gehört, wofür mir unter anderen auch der Typus der Rosse zu sprechen scheint; der Schimmel z. B. kehrt fast genau auf der Constantinsschlacht wieder. Sollte sich diese Hypothese bestätigen und trotz Vasari, Giulio Romano nicht erst bei der Stanza dell' Incendio, sondern schon bei der Stanza di Eliodoro mitgearbeitet

(1) Als Vorstudien zur Schlacht bei Ostia könnten vielleicht der Schiffsfries aus S. Lorenzo (fol. 27 r. 28) und die Schiffsbrücke von der Traianssäule (fol. 37 r. 38 fol. 38 r. 39) in Anspruch genommen werden. Die Mittelfigur, der behelmte nach rechts ausschreitende Krieger, der den einen Gefangenen bei den Haaren fasst, hat eine gewisse Aehnlichkeit mit einer Amazone auf dem Sarkophag II 76, der im Skizzenbuch fol. 25 r. 26 gezeichnet ist; man kann zu Gunsten des Zusammenhangs geltend machen, dass Giulio Romano diese Figur männlich gezeichnet und ihren Helm so geändert hat, dass er dem des fraglichen Kriegers auf der Schlacht bei Ostia viel ähnlicher ist, als der Vorlage.

(2) Dollmayr a. a. O. S. 245 ff.

(3) Vor allem wäre eine Vergleichung der Wolfegger Zeichnungen mit der Skizze im Louvre (*Salle des boîtes* 325, vgl. Dollmayr a. O. S. 242) sehr zu wünschen, von der mir leider keine Abbildung vorliegt.

haben, so würden wir mit den Anfängen des Skizzenbuches bis ins Jahr 1514 zurückgehen müssen — das Jahr der Ernennung Raffaels zum Baumeister von S. Peter. Wie in Folge dieses Ereignisses in den Stanzen die Thätigkeit des Meisters immer mehr zurück, die seiner Schüler in den Vordergrund trat, ist oft, namentlich auch von Dollmayr a. a. O. S. 247, hervorgehoben worden. Sehr gut sagt dieser, dass Raffaels Schule damals mit ihm in das Studium der Antike hineingezogen wurde, und so allmählig vollständig unter deren Herrschaft gerieth. Ein beredter Zeuge für diese neue Richtung ist unser Skizzenbuch, und für seine Anlegung lässt sich kein passenderer Zeitpunkt ausdenken, als das Jahr 1514. Es repräsentirt uns also Giulio Romanos Vorstudien nicht bloss für die Constantinsschlacht, sondern für seinen Anteil an den Stanzen überhaupt. Wenn er schon so früh auf antike Kampfdarstellungen ein besonderes Augenmerk hatte, so wird das damit zusammenhängen, dass er auf dem Attilabild eine Kriegergruppe und in der Stanza dell' Incendio ein Schlachtenbild zu malen hatte. Als er dann fast ein Jahrzehnt später an die Constantinsschlacht und die Kreuzerscheinung ging, bot ihm sein altes Skizzenbuch hiefür bereits eine Fülle von Material, so dass es eines weiteren Suchens nach antiken Vorbildern kaum bedurfte; und wäre das ursprüngliche Projekt, als drittes Bild im Constantinssaal die Vorführung Gefangener vor den Kaiser darzustellen (1) zur Ausführung gelangt, so würde ihm auch hiefür das Skizzenbuch in der Sarkophagzeichnung auf fol. 27 r. und in der Scene von der Traianssäule auf fol. 22 r. die denkbar besten Vorlagen geboten haben; er hat beide dann für die Kaisergruppe auf der Kreuzerscheinung verwertet, und zwar, was man bisher nicht wusste und nicht wissen konnte, die Sarkophagscene in noch grösserem Masse, als die von der Traianssäule. Ganz so Unrecht hatten also die *garzoni di Raffaello* nicht, wenn sie von vorhandenen Entwürfen für die Sala di Costantino sprechen; nur waren diese blosse Vorstudien, zu anderen Zwecken gemacht, und nicht vom Meister selbst, sondern von Giulio Romano. Die neuere Kunst-

(1) S. den bekannten Brief des Sebastiano del Piombo an Michelangelo bei Gotti Michelangelo I 138 « *una representazione a l'Imperatore de' prisoni* ».

geschichte hat sich schon seit Jahren dafür entschieden, dass der Anteil Raffaels an der Sala di Costantino ein Märchen ist. Das Wolfegger Skizzenbuch bringt ihr für dies durch die stilistische Analyse gewonnene Resultat die urkundliche Bestätigung.

Den sehr manigfaltigen Beziehungen des Skizzenbuches zu den Gemälden in Sala di Costantino bis ins einzelne nachzugehen muss ich mir hier versagen und bemerke nur noch, dass von den fol. 44 r. 45 gezeichneten Helmen einer in der Constantinsschlacht, die beiden anderen in der Kreuzerscheinung angebracht sind (1); das Drachenbanner in der Kreuzerscheinung stammt aus einer Scene der Traianssäule, die fol. 9 gezeichnet ist.

Auch für andere Arbeiten des Giulio Romano wird man Vorstudien in unserem Skizzenbuch zu finden erwarten, und wenigstens für die Decken von Villa Madama täuscht diese Erwartung nicht. Die zahlreichen Zeichnungen von Sarkophagen mit Darstellungen des Thiasos und der Götter des Meeres, sowie von den Gemälden und Stuckreliefs der Traiansthermen werden doch wohl im Hinblick auf diese Aufgabe angefertigt sein, und trotz dem traurigen Erhaltungszustand der Innendecoration jener zauberhaften Villa lässt sich noch heute wenigstens in zwei Fällen directe Verwertung des Skizzenbuches nachweisen. Der Neptun in der Mitte der Kreuzkappe der Westhalle (2) ist eine Umbildung der Mittelfigur des fol. 29 r. 30 (Taf. IX) gezeichneten jetzt vaticanischen Sarkophags, die Gruppe des Triton mit der Nereide in Rückenansicht in dem einen Eckfeld der Exedrakuppel der Osthalle (3) ist aus zwei Gruppen des Seegötter-Sarkophags aus casa Cenci (fol. 45 r. 46) combinirt.

Bessere Kenner der Werke Giulio Romanos würden ohne Zweifel leicht noch weitere Beziehungen des Wolfegger Skizzenbuchs zu andern Bildern des Meisters und namentlich zu seinen sonstigen Handzeichnungen nachweisen können. Ich muss darauf schon aus dem Grunde verzichten, weil es mir hier an den nothdürftigsten Hilfsmitteln für eine solche Untersuchung gebricht.

(1) S. unten die Beschreibung S. 235 f.

(2) S. L. Bloch Innenschmuck der Villa Madama (Sep.-Abdr. aus Th. Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt) XV, 2, S. 5.

(3) Bloch. a. a. O. XIX, 1, S. 5.

Auch in die persönlichen Beziehungen des damals etwa 22 jährigen Malers (1) gestattet uns das Skizzenbuch hier und da einen Einblick. Der *cittadino fiorentino*, in dessen Haus er den zierlichen später den Peruzzi gehörigen Centaurensarkophag zeichnet (fol. 42 r. 43), ist kein anderer als Angiolo Doni, dessen Portrait Giulios Lehrer Raffael in seiner Florentiner Zeit gemalt hatte. Ob wir annehmen dürfen, dass Giulio Romano in jenen Jahren einmal eine Reise nach Florenz gemacht hat, oder ob Angiolo Doni auch in Rom ein Haus besass, mögen andere untersuchen. Jedesfalls wird es die Empfehlung des Meisters gewesen sein, die dem Schüler die Pforten des Hauses jenes Florentiners öffnete. Wenn in der Vorhalle von S. Peter nicht weniger als vier Sarkophage gezeichnet werden, so erinnern wir uns daran, dass dort damals der Schwerpunkt von Raffaels Thätigkeit lag, und diese Stätte auch von seinen Schülern in jener Zeit gewiss sehr häufig betreten wurde. Den Antiken der Sammlung Ciampolini, von denen er um 1514 einige gezeichnet hat, widmete G. Romano auch später noch sein Interesse. Im Jahre 1520 liess er sie während einer gelegentlichen Abwesenheit von Rom durch seinen Vater Pietro für sich selbst erwerben. Einiges daraus wird er später nach 1524 seinem Gönner Federigo II Gonzaga, dem ersten Herzog von Mantua, abgetreten haben; von einem schönen Friesfragment fol. 32 r. 33 lässt sich das sogar mit Sicherheit behaupten, und so mag in dem Museo Vergiliano von Mantua auch noch manches andere Stück der alten Sammlung Ciampolini stecken.

Wie kommt ein Skizzenbuch des Giulio Romano nach einem süddeutschen Schloss? An Ort und Stelle fehlt darüber jegliche Tradition, nur weiss man, dass der Band bereits in napoleonischer Zeit im Besitz der Familie war. Nun hat Michaelis eine wahrscheinliche Combination gemacht, die ich mit seiner freundlichen Erlaubniss hier veröffentlichen darf. Ein Mitglied der Familie Waldburg, Otto Truchsess von Waldburg, seit 1543 Bischof von Augsburg, 1562-1570 Cardinal von Albano hat dreimal Rom besucht, zuerst 1559-1563, dann ganz kurz anfangs 1566, endlich 1568

(1) Nach Vasari, desssen Angabe durch die Datirung des Skizzenbuchs gestützt zu werden scheint. Hätte das Mantuaner Totenbuch Recht, das ihn 47 Jahre alt werden also 1499 geboren sein lässt, so würde er das Skizzenbuch als 15 jähriger Knabe begonnen haben, was ganz unglaublich ist.

und 1569-1573, in welchem Jahre er in der ewigen Stadt gestorben ist. Diesem Otto von Waldburg, der auf dem Concil von Trient eine grosse Rolle spielte, hat der aus dem Trentino gebürtige Giambattista de Cavalleriis die erste nur 50 Tafeln umfassende Ausgabe seines *Antiquarum statuarum liber primus* gewidmet: « *Illustrissimo et Reverendissimo D. Othoni Truchses de Uualdburg August. S. R. E. Cardinali Episcopo Albanensi dicatus* ». Das deutet auf antiquarische Interessen des Cardinals, die sich auch darin bekunden, dass er für Kaiser Maximilian II. in Rom Antiken kaufte (1). Das Skizzenbuch aber hat, wie ich meinerseits vermuthe, der Truchsess von Waldburg von Jacob Strada erworben. Wenn sich nämlich, was doch das Wahrscheinlichste, Giulio Romano bei Lebzeiten nicht von ihm getrennt hat, so wird es zu den Stücken gehören, die der Sohn des Malers, Raffaello, aus dem Nachlass seines Vaters zwischen 1550 und 1555 an den Architekten Jacob Strada verkaufte. Dieser berichtet in der Vorrede seiner Ausgabe des VII. Buches von Seb. Serlios Architettura (Francofurti ad Moenum 1575) über diesen Kauf in so charakteristischer und liebenswürdiger Weise, dass ich die ganz Stelle hersetzen muss: « *Hor partendomi di Roma* (unter Julius III.) *per ritornarmene in Allemagna, passai per Mantova, ed andai à riveder Raffaello, che fù figliolo di Giulio Romano: il quale per esser' egli de beni della fortuna stato lassato riccho dal padre, poco si dilettava dell'arte del disegno: ma piu tosto agli amori, e a darsi bel tempo era inclinato. E' per tanto, oltre alla robba ch'egli redò da suo padre, altro non hebbe di buono: perche de l'arte del disegno, nè del giudicio dell'Architettura, nè del disegno dell'altre cose, che suo padre gli haveva lassato, non sene seppe servire: che s'egli fosse rimasto povero, la necessità l'harebbe constretto à seguitar l'arte d'un tanto grand' huomo, come fù suo padre: e per tanto non mi fù molto difficile l'impatronirmi di tutti li disegni che furono di suo padre a lui stati lassati: dove erano raccolte le più belle cose che havesse Raffael d'Urbino già stato suo maestro: oltre poi a quelle di sua mano e massime di cose d'Architettura, tanto antiche quanto moderne. E convenuti del prezzo gliele pagai* ».

(1) Michaelis Arch. Jahrb. V, 1890, S. 43. vgl. S. 65 f.

Dass Otto Truchsess von Waldburg den Jacob Strada kannte, erhellt aus seinem Schreiben an Albrecht V. von Bayern vom 7. Sept. 1569 (1), wo er freilich nicht gut auf ihn zu sprechen ist, wass ihn aber keinenfalls zu hindern brauchte, dem Architecten das Skizzenbuch des Giulio Romano abzukaufen, falls er dies nicht schon früher gethan hatte. Aus dem Nachlass des Cardinals wird es dann später in den Besitz der 1589 abgezweigten Wolfegger Linie gekommen sein.

Ich lasse nun die Beschreibung des Skizzenbuches folgen, bei der ich mich bemüht habe, von der Anordnung der Zeichnungen ein möglichst anschauliches Bild zu geben. Dagegen habe ich natürlich davon abgesehen, alle die kühnen Ergänzungen, Interpolationen und Umbildungen Giulio Romano's einzeln zu verzeichnen. Hoffentlich wird ja doch einmal der Tag kommen, wo das ganze Skizzenbuch veröffentlicht wird, was jedesfalls ebenso im Interesse der neueren Kunstgeschichte als der Archaeologie liegt. Man wolle also das folgende nur als vorläufige Notiz betrachten. — Herrn stud. phil. Walter Altmann spreche ich für seine unermüdliche Unterstützung bei der Redigierung des Verzeichnisses auch an dieser Stelle meinen Dank aus.

(1) Stockbauer: Quellenschriften für Kunstgeschichte VIII, 73 f.

BESCHREIBUNG.

Quin. I.

fol. 1-8 fehlen.

Quin. II.

fol. 9 Unter dem oberen Rande: '*totum michaelangelus fecitt*' von jüngerer Hand. Darunter

oben: Kampfscene von der Traianssäule, Cichorius Taf. XXIII, XXXI Nr. 74-76, « *in lacolona* ».

unten: Fries von Ornamenten, Opfergeräthen, Vasen. Vielleicht jetzt im Louvre, Clarac pl. 220, 307.

fol. 9r oben: Scene von der Traianssäule, Cichorius Taf. XX, XXVI Nr. 65. 66, « *in lacolona* ». Die Zeichnung griff auf die verlorene Seite fol. 10 über.

unten: Bacchisches Symposion von einem Sarkophagdeckel, stark umgebildet und interpolirt. Die Vorlage scheint das jetzt in Turin befindliche Exemplar zu sein. Dütschke 125. Marmora Taurinensia I 7.

fol. 10-17 fehlen.

fol. 18 Die eine der beiden Trophaeen des Marius. « *alo condute* (= Leitung) *dela fonte* | *de fora delo arco de santo uito* ».

Quin. III.

fol. 18r 19 oben: Trophaeengruppe von der Basis der Traianssäule, Cichorius Taf. II unten. « *in lobasamento de* | *lacolona* ». Sehr freie Wiedergabe.

fol. 18r unten: *a*) Ein Jüngling in Hut und Mantel steht n. l. vor einem nach r. sitzenden, unbärtigen (?) Mann, der die linke Hand aufs Knie legt, während der rechte Arm hoch erhoben gewesen zu sein scheint, und sich vermutlich auf ein Scepter stützte. Phaethon vor Helios? Original unbekannt, eher Relief als Gemälde. « *in monte* | *gordano* ».

b) Marmorvase mit Greifenköpfen als Henkeln « *in casa de mestro andrea* | *scarpilino* » [1]. Auch fol. 44r gezeichnet.

fol. 19 unten: *a*) Gruppe von drei am Boden sitzenden Figuren: ein nackter Jüngling n. r.; ihm gegenüber eine nackte Frau mit Diadem n. l., die den Kopf nach einem hinter ihr

[1] S. oben S. 213 u. 216

sitzenden bärtigen Mann zurückwendet. Darüber eilt eine Frau mit flatterndem Haar, in kurzem Gewand und Stiefeln, n. r.; sie trägt in der L. ein Ruder und stützt die R. auf ein langes Scepter. Das Ganze scheint mir eine freie Umbildung der Gruppe der gelagerten Naturgottheiten und der Victoria von dem Mediceischen Paris-Sarkophag (Sark. Rel. II, 11) zu sein, der bekanntlich in den Kreisen der Raffaelisten sehr beliebt war.

b) Gemälde. Roma in Helm, geschürztem Gewand, Mantel und Stiefeln, die L. auf einen Speer gestützt, sitzt n. r. auf einem Panzer, hinter dem ihr Schild sichtbar wird, und reicht einem vor ihr stehenden bärtigen Togatus die Hand. « *in le grote soto tera* ».

fol. 19r (s. Tafel VIII) Freie Umbildung der Hippolytos-Gruppe von dem Bilde der Traianisthermen bei Ponce pl. 42 (Spiegelbild) danach verkleinert Arch. Zeit. 1883 Taf. 7, 3 (1):

man erkennt links Eros, dann die Amme, Hippolytos in einen Herakles umgewandelt, endlich der Hundewärter. « *in lagrota daloro dipinto* » (2). Die Darstellung setzte sich ohne Zweifel auf der verlorenen folgenden Seite fol. 20 fort, wo die Hunde und das Pferd des Hippolytos samt den beiden anderen Dienern gestanden haben werden.

fol. 20-21 fehlen.

fol. 22 (s. Tafel VIII). oben: Freie Umbildung der Phaedra-Gruppe von demselben Gemälde der Traianisthermen wie fol. 19r S. die Textabbildung. Phaedra ist in einen würdigen Greis, ihre

(1) Um den Leser in Stand zu setzen, sich von der Kühnheit, mit der Giulio Romano seine Vorbilder ändert, selbst eine Vorstellung zu bilden, wiederholen wir hier die Abbildung aus der Arch. Zeit, geben ihr aber durch Umkehrung die Richtung des Originals zurück.

(2) Die *grotta dell'oro* wird, wie mir Michaelis mittheilt, auch im Escorialensis öfters erwähnt.

Dienerinnen in Gott weiss welche allegorische Figuren verwandelt; « *dipinto sototera* ».

unten: Ornament, wie Petersen erkannt hat, von der vaticanischen Biga (Helbig Führer I² Nr. 333; Mus. Pio Cl. V 45), die damals in der Basilica von S. Marco als Bischofssitz diente. Dies Ornament sollte wohl auf dem Stuhl der zu einem Greise umgebildeten Phaedra angebracht werden. Das Ornament der Innenseite des Wagens, der heilige Holzpfahl, ist, zu einem räthselhaften Gegenstand (Beinschiene? Panzer?) umgestaltet, der Figur rechts von dem Alten in die Hand gegeben. Denn augenscheinlich ist die Zeichnung des Gemäldes später als die des Ornaments.

fol. 22ʳ oben: Scene von der Traianssäule: Vorführung eines Gefangenen vor den Kaiser. Cichorius Taf. XXXI, XL Nr. 104. 105. « *in lacolona* ».

unten: Fries von Gefässen, Waffen und Schiffen. « *de stuco sotetera* ».

Beide Darstellungen scheinen sich auf der verlorenen folgenden Seite fol. 23 fortgesetzt zu haben.

fol. 23. 24 fehlen.

fol. 25 oben: die rechte Hälfte des jetzt im Louvre befindlichen Penthesilea-Sarkophags (Sark. Rel. II 90). « *in tresteuero* ». Das älteste Datum für diesen Sarkophag war bisher 1615, wo er an der Aussenseite von Villa Borghese eingemauert wurde. vgl. fol. 44ʳ 45, b *d*.

unten: Fries von Waffen, ähnlich dem am Severusbogen, jedoch wie es scheint, nicht identisch.

Beide Darstellungen begannen bereits auf der verlorenen vorhergehenden Seite fol. 24ʳ.

fol. 25ʳ 26 oben: die beiden Schmalseiten eines verschollenen sog. Hochzeitssarkophags; auf der rechten Bad des neugeborenen Kindes, auf der linken Anlegung der Rüstung. « *in santo piero doue lapina laindrite dentre una porta* ». Die Vorderseite des Sarkophags auf fol. 27ʳ 28. Der Sarkophag ist auch bei dal Pozzo Windsor V 31 (167) noch vollständig gezeichnet; dagegen bildet Bartoli Admiranda 65 (danach Montfaucon Suppl. III pl. LXIV) nur die rechte Schmalseite und die rechte Eckscene der Vorderseite ab, und da er die Schmalseite für die Front hält, ist es klar, dass damals (1693) nur noch dieses Stück erhalten war. Bartoli sah es in Pal. Sacchetti.

unten: der jetzt im archaeologischen Institut befindliche Amazonen-Sarkophag (Sark. Rel. II 76) « *in santo gregori* »; dagegen Cassiano dal Pozzo Windsor XVIII 79

San Jacomo. Also wurde er im Lauf des Cinquecento in eine der fünf Kirchen dieses Namens versetzt, vielleicht, wie Hülsen vermutet, S. Giacomo del Coliseo (1) welcher Ort eine passende Etappe zwischen S. Gregorio und dem Capitol bilden würde. Auch dieser Sarkophag war in den Kreisen der Raffaelisten sehr bekannt; s. die Nachweise a. a. O. S. 90.

fol. 26r 27 oben: der grösste Teil der Vorderseite und die rechte Schmalseite von dem Amazonen-Sarkophag in Pal. dei Conservatori (Sarkophag-Rel. II 111); darunter zweimal: « *in chasa de quilli dala ualo* ». Auch Cassiano dal Pozzo (Windsor XVIII 77. 82. 118) sah den Sarkophag noch *alla valle da mag. Lita.*

unten: *a*) Fünf Musen (Klio, Euterpe, Thalia, Melpomene nach Viscontis Nomenclatur und eine unbestimmte), wahrscheinlich von dem Musen-Sarkophag in S. Maria in Aventino (2), s. Matz-Duhn 3279, in welchem Fall die fünfte Muse aus der von Melpomene gehaltenen Maske herausgebildet wäre. Ligorio (s. Dessau Sitz. Ber. der Berl. Akad 1883 S. 1088 Nr. 6) will diesen Sarkophag *in S. Cosma e Damiano* gesehen haben. Vgl. fol. 35r 36.

b) Reiter mit zwei Begleitern. « *a chalare nuno arco sota acampo doio* » (3). Dies Relief befand sich später in Pal. Giustiniani (Gall. Giustiniani III 50), ist aber jetzt verschollen. Zuletzt ist es in dem von mir dem Irländer Henry Tresham (4) zugeschriebenen Skizzenbuch aus der Zeit zwischen 1760 und 1789 gezeichnet II 101 vgl. Römisches Skizzenbuch (XX Hall. Winckelm. Progr.) S. 57 Nr. 280.

c) der übrige Theil (linke Eckscene) des auf der oberen Hälfte des Blattes gezeichneten Amazonen-Sarkophags II 111 in starker Umgestaltung. « *in casa de quili dalaualo* ».

fol. 27r 28 oben: die Vorderseite des Hochzeitssarkophags, dessen Schmalseiten fol. 25r 26 gezeichnet sind. « *in santo*

(1) Armellini *chiese*2 140: die Kirche war zwar im sechzehnten Jahrh. profanirt, wurde aber erst 1811 abgerissen.

(2) Ausser diesem kommt als Vorbild nur noch ein im Pighianus fol. 281 *b* (168 Jahn) gezeichneter, jetzt verschollener Sarkophag in Betracht.

(3) Man liest zuerst *soba*; allein das *b* hat fol. 45r 46 in *bernardo* eine ganz andere Form während das *t* auch sonst, z. B. fol. 22r in *tera* einem *b* ähnlich sieht. Ueber die Oertlichkeit s. oben S. 213 A. 2.

(4) S. oben S. 214 A. 3.

piero in derite lapina coe in una porta ». Vgl. fol. 44.r 45 b *α*.

unten: Fries mit Schiffen, Schiffsteilen, Bukranien, Opfergeräth. Im capitolinischen Museum, Bottari-Foggini IV 34 (unvollständig), Nuova descrizione p. 233 ff. nr. 99. 100. 102. 104. 105. 107. Früher in S. Lorenzo in agro Verano, dort auch noch von Heemskerck gezeichnet, Michaelis Arch. Jahrb. VI 1891 S. 138 Nr. 21 b, S. 149 Nr. 53 u. in dieser Ztschr. VI 1891 p. 46.

Quin. IV.

fol. 28r 29 oben: Penthesilea-Sarkophag in Pal. Rospigliosi, Sark. Rel. II 96. Auf der Seite links: « *doui se cuncano licoramo* », auf der Seite rechts « *doue se cunca licorami* » (1) auch bei dal Pozzo, früher Franks, jetzt Brit. Mus. fol. 97.

unten: Kampf des Dionysos mit den Indern, Sarkophag. Jetzt im Capitolinischen Museum, Bottari-Foggini IV 51, Nuova descrizione, p. 189 nr. 87. Darunter zweimal: « *in chasa de quilli dalavalo* ». Auch im Coburgensis fol. 41 (243 Matz) und bei dal Pozzo Windsor I 82 gezeichnet.

fol. 29r 30 oben (s. Taf. IX): Nereiden-Sarkophag im Vatican, abgeb. bei O. Jahn Raub der Europa (Denkschriften d. Wien. Akademie 1870) Taf. 9. Auch im Coburgensis 120 (176 Matz) und bei dal Pozzo Windsor VI 49 gezeichnet. Zu Zoegas Zeit in Pal. Lancellotti (Kopenhag. App. fol. 18 nr. 5, fol. 109 f., fol. 419 ff.) Darunter « *in nuna gesia in trestevero* » (vielmehr in Araceli).

unten: Nereiden-Sarkophag im Louvre, Clarac 206, 192, Fröhner Notice nr. 438; vorher im capitolinischen Museum (Bottari-Foggini IV 62), wo er jetzt durch einen Abguss ersetzt ist; ursprünglich in S. Francesco a Ripa, Escorialensis fol. V (2) (*in san francescho in testeverj*), Perrier Icones et Segmenta (1645) tab. 12. 13 (*in Templo D. Francisci ad Ripas*), Bartoli Admiranda 31. 32 (*in aede D. Francisci ad Ripas*). Auch im Coburgensis 25 (175 Matz) und bei dal Pozzo Windsor VI 44 (ältere Zeichnung des Cinquecento, vgl. Sark. Rel. II S. 230). 53. XVIII 111 gezeichnet. « *alarecelo su a canpo doio* » (vielmehr S. Francesco). Ueber die Vertauschung der Ortsangaben s. oben S. 211 f.

(1) Vgl. über die Oertlichkeit oben S. 213.

(2) S. diese Zeitschrift IV, 1889, S. 75. S. 230 A. 1.

fol. 30r 31 oben: Schlacht-Sarkophag, noch vor wenig Jahren in der Vorhalle von Casino Borghese aufgestellt. Nibby *Mon. scelti d. V. Borghese* pl. 3, Beschreibung Roms III 3 S. 231 ff. Nr. 17. Darunter zweimal: « *da santo piero* ». Auch bei dal Pozzo Windsor I 2 gezeichnet.

unten: *a*) Vier Figuren von einem verschollenen bakchischen Sarkophag: Satyr eine tanzende Mänade verfolgend n. r.; Flötenbläser mit Tierfell n. l., Krupeziast, so umgebildet, dass er mit beiden Händen eine Axt zum Schlag erhebt. « *(in c)asa de quilli da laualo* ». Ich vermuthe, dass dies die jetzt verlorene oder in Folge der Einmauerung nicht sichtbare Rückseite des Sarkophags in Blenheim Palace ist, s. fol. 31r. 32.

b) Relief mit einer Darstellung der Suovetaurilien, jetzt im Louvre, Clarac pl. 219, 312. « *in logardino de santo marco.* » Vgl. Aldrouandi (1556) p. 261. Auch im Coburgensis fol. 62 (29 Matz). Stich von Lafreri 1553. Später in Venedig in der Bibliothek S. Marco.

fol. 31r 32 oben: Die beiden Hauptgruppen von der Vorderseite des bakchischen Sarkophags im Brit. Mus., Anc. Marbl. X 39 in vertauschter Reihenfolge. Auf der linken Seite « *asanta maria magiore* », auf der rechten « *asanta maria magori* ». Der Sarkophag ist im Jahre 1549 von G. B. Franco gestochen worden (Bartsch XVI p. 134 n. 45). Eine Figur dieser Vorderseite, nackte Bakchantin in Vorderansicht mit erhobenen Armen, auch bei Heemskerck II fol. 65r (Michaelis Arch. Jahrbuch VI 1891 S. 166 Fig. 8[1]). Bartoli sah und zeichnete diesen Sarkophag in Pal. Montalto, Admir. 48. 49 (*in hortis Montaltis*); von dort kam er durch Jenkins Vermittelung um 1786 (1) ins Britische Museum. Die übrigen Figuren der Vorderseite fol. 32 unten, die beiden Schmalseiten fol. 47r 48 unten. Vgl. fol. 50r.

unten: *a*) Ein Pan schreitet mit einem Widderkopf in der Hand auf eine Platte zu, auf der ein Feuer brennt und unter der, wie im Versteck, ein zweiter Pan liegt. Rechts eine Pansherme, links ein Altar, auf dem ein zweiter Widderkopf liegt. Phantastische Umbildung der Figuren des Pan und der Ariadne auf dem jetzt im Garten von Blenheim Palace befindlichen bakchischen Sarkophag, Michaelis *Anc. Marbl.* p. 215 f. nr. 3. Der Sarkophag stand im 16. Jahrh. in Pal. della Valle, und wurde dort auch noch im 17. Jahrhundert für dal Pozzo gezeichnet (früher Franks,

[1]) S. Guattani, Mon. ant. 1786 aprile tav. II. III.

jetzt Brit. Mus. 56 *di quei della valle*); er gehört also zu den elf Sarkophagen, die bei dem Verkauf der Sammlung an Cardinal Medici für die Capranica reservirt wurden, Doc. ined. IV p. 381. Alte Zeichnungen von ihm sind recht zahlreich: von Baccio Bandinelli in den Uffizien 14781 (Ferri p. 31), im Coburgensis 119 (142 Matz), im Cambridger Skizzenbuch (Michaelis Arch. Jahrb. VII 1892 S. 96 Nr. 23), bei dal Pozzo Windsor VII 3 (copirt nach dem Coburgensis). 22. XVIII 20, Franks (Brit. Mus.) 56. Vgl. Michaelis Arch. Jahrb. VI 1891 S. 233 Nr. 117. Ueber die muthmassliche Rückseite s. zu fol. 30r 31 unten.

b) Die übrigen Figuren von der Vorderseite desselben bakchischen Sarkophags Anc. Marb. X. 39, dessen Hauptgruppen auf der oberen Hälfte dieserer beiden Seiten gezeichnet sind, in willkürlicher Gruppirung, « *asanta ma|ria magi|ori* ».

fol. 32r 33 oben: der Amazonen-Sarkophag in Pal. Salviati, Sark. Rel. II 79. « *a santo cosimo e damiano* ». Bereits im Escorialensis fol. 44 (dies. Zeitschr. IV 1889 S. 75 Nr. 7; abgeb. Sark. Rel. II S. 97) mit derselben Ortsangabe gezeichnet. Ueber weitere alte Zeichnungen S. Sark. Rel. II S. 96.

unten: Fries mit Schlachtdarstellung, jetzt in Mantua, Dütschke 837, Labus I 39, rechts bedeutend vollständiger. « *in chasa de misero Joano canpolino* » (1).

(1) Hingegen giebt eine Zeichnung bei dal Pozzo Franks, jetzt Brit. Mus. 65 (197), die die Beischrift *Janni campolino dall'archo di piazza iudea* trägt, nur das erhaltene Stück, scheint also jünger zu sein, obgleich sie natürlich gleichfalls vor 1518 fallen muss (s. oben S. 216); sie gehört also zu den schon vorhandenen Zeichnungen, die Cassiano dal Pozzo seinem « Museo Cartaceo » eingefügt hat. Das im Ghetto gelegene Haus des G. Ciampolini ist auch sonst bezeugt (CIL. VI 10267 *in foro Judaeorum* Ferr., *iuxta plateam Judaeorum* Bemb.). Sein anderes Haus bei Campo di Fiore (s. oben S. 213 A. 3) kennt bereits Francesco Albertini im Febr. 1510 (CIL. VI 1259 « *in domo Joannis Ciampolini non longe a campo florido* » vgl. Lanciani, Bull. com. XXVII, 1899, p. 107). Wollte man annehmen, dass Ciampolini vor 1510 mit seinen Antiken vom Ghetto nach via de Balestrari umgezogen sei, so müsste entweder die unvollständigere Zeichnung bei dal Pozzo älter sein als die vollständigere des Giulio Romano, was sehr wenig wahrscheinlich ist, oder Giulio Romano müsste sein Skizzenbuch schon vor 1510 begonnen und bereits ziemlich weit gefördert haben, was nach dem oben S. 217 f. ermittelten kaum denkbar ist. So weit ich sehe, giebt es aus diesem Dilemma kaum einen anderen Ausweg, als durch die Annahme, dass Giov. Ciampolini beide Häuser gleichzeitig

fol. 33r 34 oben: (Taf. X) *a*) Toter Niobide, jetzt in der Münchener Glyptothek 141 (Clarac 587, 1279). « *in casa dei mafei* ». Gewiss hat Michaelis recht, wenn er auf ihn St. 19 des Prospettivo bezieht:

> *Han molte cose poi certi maphei*
> *giaquato un nudo vinto dal sopore*
> *ve che colar fa spesso gliochi mei.*

In Pal. Maffei auch noch von Heemskerck gezeichnet I fol. 3r (Michaelis Arch. Jahrb. VI 1891 S. 134 k Fig. 1). Aber noch vor 1540 kam er nach Pal. Bevilacqua in Verona; aus diesem gelangte er in die Glyptothek, Urlichs Glypt. S. 6.

b) Das Traianische Schlachtrelief an der dem Colosseum zugewandten Aussenseite des Constantinsbogens, Bartoli 43, Rossini 73. « *in larco detraso* ».

fol. 34r unten: Entwurf eines Kriegerkopfes, der in der Constantinsschlacht. Verwendung gefunden hat (s. oben S. 217).

fol. 34r 35 oben: der Meleagersarkophag in Wilton House, Michaelis Anc. Marbl. p. 685 f. Nr. 61. Sark. Rel. III 275. « *in lepescari* », vermutlich bei der Kirche S. Angelo in Pescheria. Auch im Coburgensis 12 (222 Matz) und bei dal Pozzo Franks. (Brit. Mus.) 89 gezeichnet. Später scheint er in die Sammlung Mazarin gekommen zu sein, s. Michaelis a. O.

unten: der Mantuaner Adonis-Sarkophag, Sark. Rel. III 20. « *andare in monte chaualo in chasa de mestro andrea scarpelino* » (1). Dass der Sarkophag aus Rom stammen müsse, hatte ich schon früher aus dem Umstand geschlossen, dass er im Pighianus 258 (157 Jahn) gezeichnet ist. Da er auch dort noch unergänzt erscheint, so hüte man sich vor dem sonst nahe liegenden Schluss, dass die jetzigen Ergänzungen von Andrea herrühren.

---

besessen und in beiden Antiken aufbewahrt hat. Nach Mantua ist das Stück gewiss durch Giulio Romano selbst gekommen; es wird zu den von ihm aus Ciampolinis Nachlass erworbenen Bildwerken gehören (s. oben S. 221). Uebrigens irren Lanciani a. O. p. 108 und Michaelis Arch. Jahrb. XIII 1898 S. 199, wenn sie es für ein Sarkophag-Fragment halten; unter dem Relief befindet sich nämlich ein reich ornamentierter Architrav: es ist also zweifellos das Fragment eines Frieses, wahrscheinlich von einem öffentlichen Gebäude, aus sehr guter, wie ich glaube, augustischer Zeit.

(1) S. o. S. 213 u. 216.

fol. 35r 36 oben: *a*) Melpomene und Thalia von demselben Musen-Sarkophag (Matz-Duhn 3279) wie fol. 26r 27 unten.

b) Das Traianische Schlachtrelief an der dem Titusbogen zugewandten Seite des Constantinsbogens, Bartoli 45. Rossini 73. « *in larco de trase* ».

unten: Jagd-Sarkophag, jetzt an der Aussenseite von Pal. Rospigliosi eingemauert, Matz-Duhn 2953. « *in tel cortile de santo piro doe lapina* ». Dort auch noch zu dal Pozzos Zeit, Windsor XVIII 45 *S. Pietro*. Auch im Coburgensis 203 (231 Matz) und bei dal Pozzo Windsor IV 55 ist er gezeichnet.

fol. 36r 37 oben (Taf. XI): Sarkophag mit Dionysos' indischem Triumph, jetzt gleichfalls an der Aussenseite des Pal. Rospigliosi eingemauert, Matz-Duhn 2276. « *asanto Loriemtio* », leider ohne nähere Bestimmung, so dass sich nicht entscheiden lässt, welche der sechs diesem Heiligen gewidmeten Kirchen gemeint sei. Eine dem Perin del Vaga zugeschriebene Zeichnung dieses Sarkophags befindet sich in den Uffizien (Ferri p. 149 n. 1494); eine Vergleichung mit unserer Zeichnung müsste für die Charakteristik der beiden Raffaelisten von hohem Interesse sein. Ferner ist er bei dal Pozzo Windsor VII 6. 7 und XVIII 23 gezeichnet.

unten: Proserpina-Sarkophag « *asanto cosimo e damiano* ». Die rechte Hälfte dieses Sarkophags, die heute allein noch erhalten ist, befindet sich im Louvre, Clarac 214, 366; Froehner Notice p. 89 Nr. 64. Vorher war sie in demselben Zustand an der Westseite der Villa Borghese eingemauert, Montelatici p. 149. Etwas vollständiger erscheint die Platte im Coburgensis 37 (169 Matz) = Pighianus 327 (181 Jahn) und bei Heemskerck I 72, s. Michaelis Arch. Jahrb. VI 1891 S. 153 Fig. 4. S. 154. Sie befand sich damals in Casa Galli, « *aprezzo campo fiore in casa dove il Baccho di Michel Angelo* » Pighius, vgl. Aldrouandi (1556) 172 f. Giulio Romanos Zeichnung giebt zum ersten Mal die Vorderseite noch so gut wie vollständig. Es zeigt sich, dass, wie bei den übrigen Kore-Sarkophagen dieser Gruppe, an den Ecken Horen angebracht waren. Giulio Romano hat allerdings nur die von der rechten Ecke gezeichnet, woraus indessen noch nicht mit Nothwendigkeit folgt, dass die andere zu seiner Zeit bereits abgebrochen war; denn er hat diese Hore in die Mitte gestellt, und die beiden Hälften der Darstellung vertauscht, nach ähnlicher Methode wie bei dem bakchischen Sarkophag aus S. Maria Maggiore fol. 31r 32.

Die linke Eckscene mit der Figur auf dem Schlangenwagen lernen wir hier zum ersten Mal vollständig kennen. Dieser Figur giebt die Zeichnung einen ältlichen bärtigen Kopf und lässt sie einen Zweig in der Hand halten. Sie trifft also mit der Hypothese von Wieseler (Müllers alte Denkm. 224, Nr. XVIII, 8) zusammen, der hier Triptolemos auf seinem Schlangenwagen vermuthete. Aber das Zusammentreffen ist diesmal keine Bestätigung; denn die Gewandung und auch die Haltung der Figur sind so ausgesprochen weiblich, dass wir den männlichen Kopf und den Zweig unbedingt als Zuthaten oder Aenderungen des Zeichners zu betrachten haben. Es ist also, wie man längst vermuthet hat, an dieser Stelle einfach die suchende Ceres dargestellt gewesen. Für die schwierige Deutung der ganz singulären Mittelscene giebt die neue Zeichnung nichts aus; denn wie der Vergleich mit dem Original und der Coburgensis-Zeichnung lehrt, hat Giulio Romano hier stark geändert; der Altar ist sicher seine Zuthat, denn in Wahrheit ist für einen solchen zwischen der gewiss authentischen Tellus und der die Fackel senkenden rechten Hand der vorderen weiblichen Figur kein Platz; auch ist seine Form unantik, und der Reliefschmuck offenbar von dem vaticanischen Nereidensarkophag fol. 29^{r} 30 entlehnt. Endlich hat Giulio Romano auch sonst, z. B. fol. 31^{r} unten, Altäre interpolirt.

fol. 37^{r} 38. Ueberschreitung der Donau von der Traianssäule, Cichorius Taf. VI, VII III. IV. Nr. 11-13. « *in lacolona* ».

Quin. V.

fol. 38^{r} 39 oben: Fortsetzung des Donau-Uebergangs von der Traianssäule, Cichorius Taf. VII, IV Nr. 14. « *in lacolona* ».

unten: Fries mit Waffen; darunter ein thorartiger Kasten mit einem Fensterloch, aus dem ein Pfeil hervorragt.

fol. 39^{r} 40. Traianisches Schlachtrelief an der Innenseite des Constantinsbogens, rechts für den vom Colosseum Kommenden; Bartoli 44, Rossini 73, « *in lo arco de traso* ».

fol. 40^{r} 41. Das dem vorigen gegenüber angebrachte Schlachtrelief. Bartoli 42, Rossini 73. « *in lo arco de traso* ».

fol. 41^{r} oben: Drei Herculesthaten von dem Sarkophagfragment im Vatican, Sark. Rel. III 129, dessen Geschichte sich bisher nur bis zur Gründung des Pio-Clementino zurückverfolgen liess. Das Abenteuer mit dem Eber ist genau wiedergegeben; dagegen waren die Abenteuer mit der Hydra und den Stymphaliden, die jetzt richtig ergänzt sind, bei der weitgehenden Zerstörung nicht leicht verständlich. Giulio Romano hat aus dem ersten das Aben-

teuer mit dem Stier, aus dem zweiten das mit dem Löwen gemacht.

unten: Drei nackte männliche Figuren aus den Titus-oder Traianisthermen, wohl von einem Gemälde, oder Einzelfiguren aus einer Wanddecoration, aber jedesfalls stark umgebildet. Die erste links sitzt n. r. auf einem Block und hält in der Linken einen räthselhaften cylinderförmigen Gegenstand, der mit der unteren Kante schräg auf einem ähnlichen aber niedrigeren Cylinder ruht; sie ist unbärtig und trägt um das Haupt ein dickes Tuch. In der Mitte ein bärtiger Mann mit beiden Armen zum Schlag ausholend. Rechts ein ähnlicher Mann in Vorderansicht, die Beine gespreizt, um den gesenkten linken Arm das Löwenfell, den rechten Arm wagerecht vor die Brust wie zum Faustschlag erhoben. Zwischen diesen drei Figuren zweimal: « *sote tera in le grote* ».

fol. 42. Eine Anzahl von Statuen, Torsen und Büsten, in ihrer Mitte der Torso des Belvedere von der rechten Seite, bereits ohne die Unterschenkel (1). Ein Aphroditetorso zeigt grosse Aehnlichkeit mit dem aus Cavaceppis Besitz ins Britische Museum gelangten, Anc. Marbl., X 20, ohne dass ich die Identität unbedingt behaupten möchte. Die eine Büste scheint Septimius Severus zu sein. « *in diversi loghi coe in casa de gentilomini romani* ». Die Veröffentlichung und Besprechung dieses Blattes haben wir von Michaelis zu hoffen.

(1) Angesichts dieser Tatsache tritt jetzt Michaelis, wie ich mitteilen darf, nicht mehr wie früher (diese Ztschr. XIII, 1898, S. 259) der Annahme Kristellers bei, dass der Torso im Anfang des Cinquecento noch beide Unterschenkel besessen habe, wie ihn der dem Gio. Antonio da Brescia zugeteilte Stich von 1510-1520 (*Arch. stor. dell'arte*, 1891 S. 477) zeigt, glaubt vielmehr dass der Stecher diese Teile ergänzt habe. In der Tat ist es kaum glaublich, dass der Torso sich je in diesem Zustande befunden haben sollte. Wie wäre es denkbar, dass von dem angestückten l. Arm noch gerade ein kleiner Teil festgesessen haben sollte? Und wäre dies der Fall gewesen, wer kann glauben, dass dieser Teil noch nach 1520 abgebrochen sein und dabei soviel von der Schulter mitgenommen haben sollte? Wie wäre die Absplitterung der Brust, der Verlust des vorderen Teils der Basis, nachdem das Bildwerk einmal über der Erde war, möglich gewesen? Von besonderer Wichtigkeit für die Frage ist auch der nach Hirths Nachweis auf eine Zeichnung von Michelangelo zurückgehende Stich des Marcanton aus dem Jahre 1508: Mars, Venus und Amor. Hier ist, wie R. Kautzsch Repertor. für Kunstwissenschaft XXII, 1899, p. 186 erkannt hat, der Rumpf des Mars einfach eine Copie des Torso, während, wie bereits Hirth gesehen hat, der Kopf

fol. 42r 43. Der florentiner Centauren-Sarkophag, Sark. Rel. III 135; darunter zweimal: « *in chasa de uno cetadino fiorimtino* » (das zweite Mal *fioremtino*) ohne Zweifel des Angiolo Doni, da Gori bezeugt, dass er früher in Pal. Doni stand (1). (Cod. Marucell. A 276 Fol. 111, *olim in aedibus Donianis, nunc in Museo suburbano Perutio*)·

fol. 43r 44. Der jetzt im Museo Torlonia (297) befindliche, ehemals Albanische bakchische Krater, Zoega B. R. II 71 f. Die Gruppen sind in freier Weise übereinandergestellt. Darunter zweimal: « *a santo francesco in tresteuero* (*tresteuaro*) »; später in Giardino Cesi, Aldrouandi (1556) p. 124, Heemskerck I 25 (vgl. Michaelis Arch. Jahrb. VI 1891 Fig. 2 S. 139, Nr. 25 f, woselbst die übrige Litteratur); auch im Coburg. 84. 98. 170 (97. 98. Matz), im Cambridger Skizzenbuch fol. 52 und im Basileensis fol. 7*c* gezeichnet (Michaelis Arch. Jahrb. VII 1892, 84 u. 98).

fol. 44r 45 oben: *a*) Stuckrelief aus den Titus-oder Traians-Thermen; bakchischer Zug, am Schlusse eine halbnackte Frau auf einem Kameel, vielleicht Ponce 38 rechts unten. « *sote tera destuco* ».

b) desgleichen: Zug von vier Panen. « *sote tera destuco* ». Die Zeichnungen werden von Michaelis veröffentlicht werden.

unten: *a*) Dieselbe Marmorvase wie fol. 18r unten. Darunter, « *in casa de uno nominato* | *(mest)ro and(rea) a chavalo* ». Die eingeklammerten Buchstaben sind verwischt.

b) Studien für Helme und Fussbekleidung;

α) L. Unterschenkel in verbrämtem Stiefel, wahrscheinlich von dem fol. 27r gezeichneten Hochzeitssarkophag. Darunter: « *in casa de mestro* | *andrea scarpilino* » wohl zu *a* gehörig, und nur Wiederholung der dort nicht ganz leserlichen Ortsangabe.

β) Helm mit Federbusch n. r. « *in larco nouo* » (2). Es ist der Helm, den auf einem jetzt im Vatican be-

---

und die Extremitäten michelangelesk sind, ein Beweis dass bereits vor 1508 die Unterschenkel verloren waren. Die aus ungefähr derselben Zeit wie der Stich stammende Zeichnung Giulio Romanos bringt nun die Frage endgültig zur Entscheidung. Lancianis Vermuthung Bull. com. 1899 p. 104 wird unten (S. 244 f.) von H. Lucas widerlegt.

(1) Vgl. oben S. 221.

(2) S. oben S. 213.

findlichen Penthesilea-Sarkophag (Sark. Rel. II 92) die Hauptfigur in der linken Seitengruppe trägt. Eine dem Giulio Romano zugeschriebene Zeichnung der Albertina (Braun 120) giebt die rechte Ecke desselben Sarkophags in freier Umbildung wieder (1). Verwandt für den Helm, auf den der zweite Page in der Kreuzerscheinung den Fuss setzt (2).

γ) Unterschenkel mit Beinschiene; darunter « *in larco novo* », jedoch nicht von dem eben erwähnten Penthesilea-Sarkophag.

δ) Helm n. l. Der Kegel ist mit einem Centaurenrelief geschmückt, der Busch setzt an einen Pferdekopf an. Diese Verbindung beruht offenbar auf dem Missverständniss einer Partie des fol. 25 gezeichneten Pariser Penthesilea-Sarkophags Sark. Rel. II 90, wo hinter dem Helm des Achilles ein erhobener Pferdekopf derartig zum Vorschein kommt, dass man versucht sein kann, ihn als zu dem Helm gehörig zu betrachten. Leider ist das Blatt, auf dessen Rückseite diese Partie des Sarkophags gezeichnet war, fol. 24, verloren, so dass wir nicht mehr constatiren können, ob Giulio Romano den Helm dort ebenso missverständlich wiedergegeben hat. Das Centauren-Relief aber muss er jedenfalls von einem anderen antiken Monument entnommen haben. Verwendet ist der Helm, jedoch ohne das Centauren-Relief, auf der Kreuzerscheinung, wo ihn der erste Page auf der Hand trägt.

ε) R. Unterschenkel mit Beinschiene.

ζ) Helm mit einer Sphinx als Buschhalter; darüber: « *in larco nouo* » Wie mein Assistent bei den Sarkophagarbeiten, Hr. Walter Altmann bemerkt hat, ist dies der Helm des Achilles auf dem vatikanischen Penthesilea-Sarkophag Sark. Rel. II 92. Auf der Constantinsschlacht trägt der erste Reiter links diesen Helm.

η) Zwei beschuhte Füsse.

(1) Bei Oskar Fischel, Raphaels Zeichnungen, finde ich das Blatt nicht erwähnt.

(2) Vgl. oben S. 220. Das Vorbild für die Figur dieses Pagen ist der Ephebe im Pal. Altemps, Matz-Duhn 1083, Clarac 854 D, 2121 D. Vielleicht hat dies schon Tresham gemerkt, der in seiner Wiedergabe der Statue die Stütze des linken Fusses nicht als Stein, sondern als Helm zeichnet. Röm. Skizzenb. (XX. Hall. Winckelm. Progr.) S. 34 Nr. 117.

fol. 45r 46 oben: *a*) Zwei Musen, Terpsichore und Euterpe, von dem Musen-Sarkophage in Villa Mattei (Matz-Duhn 3268; Mon. Matt. III 16. 17) « *in santo paulo* » (1).

b) Bärtiger Hirt eine Ziege melkend. « *andare dasanto apostolo* ». Von einem Sarkophag; vgl. Matz-Duhn 2916. 2919. 2920. 2922, aber wie es scheint mit keinem dieser Stücke identisch.

c) Ein Jüngling hält auf der linken Hand einen Knaben, dem er mit einer Flöte ins Ohr bläst; sein l. Fuss steht auf dem Rücken einer gelagerten Ziege. « *in santo piero* ». Unrichtiger, aber geistreicher Ergänzungsversuch eines Satyrs von der rechten Ecke eines bakchischen Sarkophags, der sich jetzt in Pal. Mattei befindet (Mon. Matth. III 8, I, Matz-Duhn 2301) und auch im Coburgensis 190 (137 Matz) und bei dal Pozzo Windsor VII 24 u. IX a 11 gezeichnet ist.

d) Ein Jüngling sitzt in tiefer Trauer n. r. auf einem Felssitz. Auf dem hochgezogenen r. Bein ruhen der l. Arm und der r. Ellenbogen; die rechte Hand, die einen Zipfel der Chlamys gefasst hält, stützt das Haupt. Vor ihm steht auf einem viereckigen Postament ein cylinderförmiges Geräth mit Binden behangen und mit einem kegelförmigen Deckel versehen, wohl eine Aschenurne. « *in santo marco* ». Mir unbekannt; die meiste Aehnlichkeit hat noch ein am Grab Meleagers sitzender Eros auf der Schmalseite eines bei dal Pozzo Windsor IV 49. VIII 70 (Sark. Rel. III 308) gezeichneten Sarkophags; doch ist dieser nach der entgegengesetzten Seite gewandt.

unten: Nereiden-Sarkophag. « *in casa de misero bernardo cenci* » (2). Vier Pare; von den Tritonen spielen drei Musikinstrumente: Leier Syrinx und Doppelflöte. Der vierte scheint einen Fisch zu halten. Scheint verschollen zu sein.

fol. 46r 47 oben: *a*) Eine thronende Frau in Vorderansicht, mit einem Spiegel in der erhobenen Rechten. « (*in ca*)*sa de misero*

(1) Zu dieses Ortsangabe stimmt die Beischrift *a san pavolo* auf einer Zeichnung des Francesco di Giorgio in den Uffizien 326 auf die mich Hülsen aufmerksam macht; sie enthält die Erato und die Köpfe von vier anderen Musen des Matteischen Sarkophags. Die Ueberführung nach Villa Mattei muss während des Cinquecento erfolgt sein, denn bereits bei dal Pozzo Windsor XVIII 87. 88 findet sich neben ihm die Beischrift: *al giardino del Sigr. Ciriaco Mattei.* Ausserdem ist er im Coburgensis 92 u. 185 (165 Matz) = Pighianus 23 (175 Jahn) und bei dal Pozzo Windsor VIII 4-6 gezeichnet.

(2) Ueber die Persönlichkeit s. oben S. 213 f.

zoano canpolino ». Michaelis bemerkt dazu: « wie der Zeus Cesi ». Sollte hier nicht wieder der Fall vorliegen, dass Giulio Romano das Geschlecht ändert und willkürlich ergänzt, und sollte nicht die Vorlage in der Tat der Zeus Cesi sein, der sich nach Michaelis überzeugendem Nachweis (Arch. Jahrb. XIII 1898 S. 199) im Anfang des Cinquecento bei Ciampolino befand und vom Prospettivo St. 25 folgendermassen beschrieben wird:

un nudo che si sede
d'un vel coperto saluo chel pie mancho (1)
qual fa meravegliar ognihom chel vede?

b) Sog. Ikarios-Relief, jetzt im Britischen Museum, Anc. Marbl. II 4. Darunter: « *in casa de li mafei* », darüber von beträchtlich jüngerer Hand: « *in aed. Mafaeorum Romae* ». Dort auch von Heemskerck I 3r d. (s. Michaelis Jahrb. VI 1891 S. 133 f. Fig. 1) gezeichnet und von Aldrouandi (1556) p. 242 erwähnt. Auch im Pighianus 322 (59 Jahn); später in Villa Montalto, Bartoli Admiranda 43 *in hortis Montaltis.*

fol. 46r unten: *a*) Augustus-Altar im Vatican, die Seite mit dem Opfer an die Laren. Raoul Rochette Mon. ined. 69, 4, Descrizione p. 254 nr. 45, CIL. VI 876. « *in casa de mestro andea* (sic) *scarpelino* ». Vgl. *in domo Andreae lapicidae* Jucundus, *in domo cuiusdam marmorarii prope radices Caballi* Sabinus, in *domo D. Iulii Tomarozi* Mazocchi (2). Smetius sah den Altar bereits in Villa Madama, wo er bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verblieb. Die Legende, dass er unter Paul III auf dem Palatin gefunden sei, wird schon durch die angeführten Zeugnisse widerlegt. Vgl. fol. 47 unten, fol. 48r unten.

b) Relief im Conservatorenpalast, Kaiser einen Beschluss verkündend, Brunn-Bruckmann Nr. 405. Helbig Führer I² S. 380 Nr. 565. « *in nel arco incontro* (?) *la chasa del cardinale de portogallo* », vgl. diese Ztschr. VI 53. VII 315. Bull. com. 1892, 18 ff. 1896, 239 ff. S. auch fol. 47 unten.

fol. 47. unten: *a*) Andere Seite des vaticanischen Augustus-Altars, Apotheose des Caesar, Raoul Rochette a. O. 69, 1. « *in casa de mestro andrea scarpilino* ». Vgl. fol. 46r unten, fol. 48r unten.

(1) Das heisst, dass der Mantel über dem linken Fuss etwas hochgezogen ist, was ja auch beim Zeus Cesi zutrifft.

(2) Vgl. oben S. 216.

b) Relief im Conservatoren- Palast, Apotheose einer Kaiserin, das Pendant zu dem auf der vorhergehenden Seite gezeichneten, Brunn-Bruckmann a. O. Helbig a. O. S. 380 Nr. 564. « *in el archo acāto casa del cardinale de porpogrilo* ».

fol. 47r 48 oben: *a*) Dionysos, jetzt in Villa Martinori, Clarac 726 H, 1791 B, Matz-Duhn 417, Michaelis Ann. d. Inst. 1883 p. 139 n. 2. « *in casa de santa croce* ». Der Prospettivo Milanese meint doch wohl auch diese Statue, wenn er St. 35 schreibt:

> *et ecci in casa dun di santa croce*
> *un nudo et tiene un zappo scorticato*
> *che dessere assai bono ha molte voce,*

vorausgesetzt, dass das mir und anderen gänzlich unbekannte Wort *zappo* Zicklein bedeuten und *zappo scorticato* nicht als die geschundene Ziege sondern als das abgezogene Fell verstanden werden darf. Dort auch noch von Heemskerck I 29r *a* (Michaelis Arch. Jahrb. VI 1891 S. 141 f. Fig. 3) gezeichnet und von Aldrouandi (1556) p. 236 beschrieben. De Cavalleriis sah die Statue in der Villa Papa Giulio III (ant. stat. II 62), Maffei in Pal. Altemps (Racc. 126), wo sie sich auch noch zu Claracs Zeiten befand.

b) Zwei Satyrn wiegen das Dionysoskind in einem Korb; im Hintergrund ein nackter Flötenbläser. « *in logardino de santo marco* ». Nach Altmanns mir sehr wahrscheinlicher Vermutung freie Umbildung des bekannten Campanaschen Reliefs (opere in plastica 50), in welchem Falle der Flötenbläser Zuthat des Zeichners sein würde.

c) Fragment eines bakchischen Sarkophags, Silen von zwei Satyrn auf einem Fell getragen, jetzt in V. Medici, Matz-Duhn 2325. « *in casa de quili dala ualo* ». Auch auf einer Zeichnung Vasaris, die ich vor einigen Jahren im Kunsthandel sah und die eine Anzahl von Sarkophagfragmenten in der Anordnung wiedergiebt, wie sie an der einen Seite der loggia scoperta von Pal. Valle-Capranica angebracht waren, vgl. Aldrouandi (1556) p. 220; Vasari IV 579 (Lorenzetto); Michaelis Arch. Jahrb. VI 1891 S. 230 f.

unten: die beiden Schmalseiten des fol. 31r 32 gezeichneten bakchischen Sarkophags, im Brit. Mus., Anc. Marbl. X, 37, 38, Guattani, Mon. antichi, 1786 apr. tav. II, III, unter jeder: « *asanta maria magiore* (*magore*) ». Die

eine auch bei Heemskerck II 65[r] (Michaelis Arch. Jahrb. VI 1891 S. 166 Fig. 8) neben der Bacchantin von der Vorderseite (s. oben S. 229) und im Basileensis 26[r] (Michaelis a. O. VII 1892 S. 89).

fol. 48[r] oben: Vom Titusbogen; die linke Hälfte der Gruppe mit dem Leuchter « ... *nel* (?) *alo arco de tito uespasiano* ». Die Zeichnung griff auf die verlorene folgende Seite fol. 49 über, wo also ohne Zweifel die rechte Hälfte des Reliefs wiedergegeben war. Vgl. fol. 50 r.

unten: *a*) Eros mit übergestülpter grosser Maske einen andern Eros schreckend, von einem jetzt in Pal. Mattei befindlichen Eroten-Sarkophag, Mon. Matth. III, 47, 1, Matz-Duhn 2755. Links sehr verlöscht: « (*in santo p*)*aolo* ». Der Sarkophag ist auch bei dal Pozzo Windsor VIII 64 gezeichnet.

b) Die dritte Seite des Vaticanischen Augustus-Altars, das Prodigium der Albanischen Sau, Raoul-Rochette a. O. 69, 3. « *in casa de mestro andrea* | *scarpelino* ». Die sitzende Figur ist männlich gezeichnet mit gewaltigem Bart und Glatze, wie sie auch Visconti sah, während Raoul Rochette sie für weiblich hielt und auf die Sibylle deutete. Giulio Romanos Zeichnung, die in diesem Fall das Original genau wiedergeben will, entscheidet für Visconti. Auch Amelung bestätigt, dass die Figur männlich ist. Gemeint wird doch wohl Latinus sein, denn an den Tiber (Verg. Aen. VIII 43) zu denken verbietet der Mangel aller für einen Flussgott charakteristischen Attribute, die Art des Sitzens und die Rolle, aus der Alte offenbar ein Orakel vorliest. Vgl. fol. 46[r] unten. fol. 47 unten.

Quin. VI.

fol. 49 fehlt.

fol. 50 Grosses Kampfgewühl sich in die Höhe aufbauend, gröber und flotter gezeichnet, wohl Giulio Romanos eigene Erfindung. Die Composition erstreckte sich auf die verlorene vorhergehende Seite fol. 49[r], so dass das Erhaltene nur die Hälfte repräsentirt.

fol. 50[r] oben: Vom Titusbogen, Titus auf dem Triumphwagen, die linke Hälfte des Reliefs. Auch hier griff die Zeichnung auf die verlorene folgende Seite über, wo die rechte Hälfte wiedergegeben gewesen sein muss und auch die Ortsangabe nicht gefehlt haben wird.

unten: Nochmals die Dionysos-Gruppe von dem auf fol. 31[r] 32 gezeichneten bakchischen Sarkophag in etwas anderer Umbildung.

REGISTER

1) IN DEM SKIZZENBUCH GEZEICHNETE BILDWERKE

Statuen:
- Zeus Cesi (?) f. 46r 47.
- Dionysos f. 47r 48.
- Niobide f. 33r 34.
- Torso des Belvedere nebst anderen Statuen und Köpfen f. 42.

Reliefs von Baulichkeiten:
- Traianssäule f. 9. f. 9r. f. 18r 19 f. 22r. f. 37r 38. f. 38r 39.
- Titusbogen f. 48r. f. 50r.
- Constantinsbogen f. 33r 34. f. 35r 36. f. 39r 40. f. 40r 41.
- Arco di Portogallo f. 46r. f. 47.
- Trophaeen des Marius f. 18.
- Fries mit Schlachtscene f. 32r 33.
- Friese mit Waffen f. 25.—f. 38r 39.
- Fries mit Schiffen f. 27r 28.
- Fries mit Opfergeräth f. 9.

Sarkophagreliefs (in der Reihenfolge des Corpus):
- Hochzeit etc. f. 25r 26. f. 27r 28. f. 44r 45.
- Schlacht f. 30r 31.
- Jagd f. 35r 36.
- Landleben f. 45r 46.
- Paris (?) f. 19.
- Amazonen f. 25r 26.—f. 26r 27.—f. 32r 33.
- Penthesilea f. 25. f. 44r 45.—f. 28r 29.—f. 44r 45.
- Adonis f. 34r 35.
- Hercules f. 41r.
- Centauren f. 42r 43.
- Meleager f. 34r 35.
- Proserpina f. 36r 37.
- Bacchisch f. 28r 29.—f. 30r 31. f. 31r 32.—f. 31r 32. f. 47r 48. f. 50r.—f. 36r 37.—f. 45r 46.—f. 47r 48.
- Bacch. Deckel f. 9r.
- Nereiden f. 29r 30 (2 Exemplare).—f. 45r 46.
- Eroten f. 48r.
- Musen f. 26r 27. f. 35r 36.—f. 45r 46.

Diverse Reliefs:
- Ornament von der Biga f. 22.
- Augustus-Altar f. 46r. f. 47. f. 48r.
- Hercules-Krater f. 43r 44.
- Marmor-Vase f. 18r. f. 44r 45.
- Ikarios-Relief f. 46r 47.
- Suovetaurilien f. 30r 31.
- Reiter f. 26r 27.
- Terrakotta-Relief (?) f. 47r 48.

Gemälde und Stuckreliefs aus den Titus- und Traiansthermen. f. 19. f. 19r. f. 22. f. 22r. f. 41r. f. 44r 45.

Rätselhaft f. 18r. f. 45r 46.

Eigene Entwürfe f. 34. f. 50.

2) ORTSANGABEN.

Antike Monumente:
- *in la colonna* f. 9. f. 9r. f. 18r 19. f. 22r f. 37r 38. f. 38r 39.
- *arco di Tito Vespasiano* f. 48r (vgl. f. 50r).
- *arco di traso* f. 33r 34. f. 35r 36. f. 39r 40. f. 40r 41.
- *arco acanto la casa del Cardinale di Portogallo* f. 46r. f. 47.
- *arco di santo vito* f. 18.

in le grotte sotto terra f. 19. f. 19r. f. 41r.
sotto terra f. 22. f. 22r. f. 44r 45 (bis).
Kirchen:
S. Apostolo f. 45r 46.
Araceli f. 29r 30.
S. Cosma e Damiano f. 32r 33.—f. 36r 37. (vgl. f. 26r 27.—f. 35r 36).
San Francesco in Trastevere f. 43r 44.
in una chiesa in Trastevere (= *S. Francesco*) f. 29r 30 (vgl. f. 25).
San Gregorio f. 25r 26.
San Lorenzo f. 36r 37. (vgl. f. 27r 28).
S. Marco f. 45r 46. (vgl. f. 22).
in lo giardino di S. Marco f. 30r 31.—f. 47r 48.
S. Maria maggiore f. 31r 32 (ter). f. 47r 48 (bis).
S. Paulo f. 45r 46.—f. 48r.
S. Pietro f. 30r 31.—f. 45r 46.
S. Pietro dou'è la pina f. 25r 26. f. 27r 28. —f. 35r 36.
in Privathäusern:
Andrea scarpellino f. 18r f. 44r 45 (bis).—f. 34r 35.—f. 46r f. 47 f. 48r.
Bern. Cenci f. 45r 46.
Giov. Ciampolini f. 32r 33.—f. 46r 47.
S. Croce f. 47r 48.
cittadino Fiorentino (A. Doni) f. 42r 43.
Maffei f. 33r 34.—f. 46r 47.
de la Valle f. 26r 27 (ter).—f. 28r 29 (bis).—f. 30r 31 (vgl. f. 31r 32).—f. 47r 48.
gentiluomini diversi (darunter Colonna) f. 42.
Sonstige Oertlichkeiten:
arco novo f. 44r 45 (ter).
arco sotto al Campidoglio f. 26r 27.
monte Giordano f. 18r.
in le pescari f. 34r 35.
Trastevere (vgl. *S. Francesco*) f. 25.
dove si cuncano li corami f. 28r 29 (bis).

3) GEGENWAERTIGER AUFBEWAHRUNGSORT DER MONUMENTE (soweit sie sich in öffentlichen und privaten Sammlungen befinden).

Blenheim Palace: bacch. Sark. f. 30r 31 (?) f. 31r 32.
Florenz: Centauren-Sarkophag f. 42r 43.
London, Brit. Mus.: Aphrodite-Torso (?). f. 42 — bacch. Sark. f. 31r 32. f. 47r 48. f. 50r — Ikarios-Relief f. 46r 47.
Mantua: Fries mit Schlachtdarstellung f. 32r 33. — Adonis-Sarkophag f. 34r 35.
München: Niobide f. 33r 34.
Paris, Louvre: Fries mit Opfergeräten (?) f. 9. — Suovetaurilien f. 30r 31. — Penthesilea-Sark. f. 25. f. 44r 45. — Proserpina-Sark. f. 36r 37. — Nereiden-Sark. f. 29r 30.
Rom:
V. Borghese: Schlacht-Sarkophag. f. 30r 31.
Mus. Capitolino: Fries mit Schiffstheilen f. 27r 28. — bacch. Sark. f. 28r 29.
Pal. d. Conservatori: Reliefs vom arco di Portogallo f. 46r. f. 47. — Amazonen-Sark. f. 26r 27.

Instituto archeologico: Amazonen-Sarkophag f. 25r 26.
S. Maria in Aventino: Musen-Sark. f. 26r 27. f. 35r 36.
V. Martinori: Dionysos f. 47r 48.
Pal. Mattei: bacch. Sark. f. 45r 46. — Eroten-Sark. f. 48r.
V. Mattei: Musen-Sarkophag f. 45r 46.
V. Medici: Paris-Sark. f. 19 (?), — bacch. Sark. f. 47r 48.
Pal. Rospigliosi: Jagd-Sark. f. 35r 36. — Penthesilea-Sark. f. 28r 29. — bacch. Sark. f. 36r 37.
Pal. Salviati: Amazonen-Sark. f. 32r 33.
Pal. Torlonia: Hercules-Krater f. 43r 44.
Vatican: Torso f. 42. — Augustus-Altar f. 46r f. 47. f. 48r. — Biga f. 22. — Hercules-Sark. f. 41r. — Nereiden-Sark. f. 29r 30.
Turin: bacch. Deckel f. 9r (?)
Wilton-House: Meleager-Sark. f. 34r 35.

Verschollen: Zeus Cesi (wenn nicht in Neapel) f. 46r 47.
Friese mit Waffen f. 25. — f. 38r 39.
Hochzeits-Sark. f. 25r 26. f. 27r 28. f. 44r 45.
Nereiden-Sark. f. 45r 46.
Reliefs: Reiter f. 26r 27.
trauernder Jüngling. f. 45r 46.
melkender Hirt f. 45r 46.
Marmorvase f. 18r. f. 44r 45.

Halle a. S.

C. Robert.

ZU RÖMISCHEN ANTIKEN.

I. Der capitolinische Diskoswerfer.

Die geschmacklose moderne Ergänzung, welche den Torso des myronischen Diskobolen in der Galerie des capitolinischen Museums (1) um einen grossen Teil seiner Wirkung gebracht hat, hat doch nicht verhindern können, dass man in neuerer Zeit die Vorzüglichkeit und Bedeutung desselben erkannt hat. Schon Meyer (2) rühmte die vortreffliche Arbeit am Rücken und an der linken Seite sowie die altertümliche Bildung der Pubes, welchem Lobe sich Furtwängler (3) und Helbig anschliessen. Bei der Wichtigkeit dieses Torsos als einer der besten, stilgetreuesten unter den in der Grösse des Originales erhaltenen Wiederholungen des berühmten Werkes (4) darf ein Beitrag zu der Geschichte desselben Interesse beanspruchen.

Von den Herausgebern der Kupferwerke über das capitolinische Museum bemerkt zuerst Montagnani (1820), dass der Torso in dem Besitz des französischen Bildhauers Monnot (5) gewesen, der

(1) *Nuova descrizione del Mus. Cap.* (1888) p. 133 n. 50; Reinach *Répertoire de la stat. gr.* I 523, 2; Helbig Führer I² n. 454 (Litteratur); Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 500, 4 (H. Bulle).

(2) Meyer u. Schulze, zu Winckelmann's Gesch. der Kunst, Werke VI, 2 S. 113 f., Anm. 375.

(3) Meisterwerke der griech. Plastik S. 349 Anm. 1 (vgl. 374. 1).

(4) Ungünstiger urteilt freilich neuerdings über die Bauchpartie Bulle bei Arndt a. a. O. Zu eigener Prüfung fehlt mir die Gelegenheit.

(5) Ueber Pierre Étienne Monnot vgl. *Biographie universelle* 28 p. 644. Nach dieser wäre er in Besançon um 1660 geboren und um 1730 in Rom gestorben. Das Genauere ergiebt — worauf mich Hülsen hinweist — seine Grabschrift in S. Claudio (Forcella *iscrizioni delle chiese* 3, 187, 468): er starb am 4. Aug. 1733 im Alter von 75 Jahren. Er war Direktor der Akademie S. Luca. Von ihm rühren u. a. her das Grabmal Innocenz' XI in der Peterskirche und die Statuen der hh. Peter und Paul im Lateran.

ihn zu einem Gladiatoren restaurierte, und von Clemens XII (1730—1740) für das Museum erworben worden sei. Dies geschah vermutlich nach Monnots Tode, und da in dem ältesten Kataloge der capitolinischen Sammlungen, bei Gaddi *Roma nobilitata nelle fabbriche di Clemente XII* (1734), sich nach Hülsens gütiger Mitteilung die Statue nicht erwähnt findet, so dürfte ihre Erwerbung zwischen 1734 und 1740 fallen. Bottari (1755), der von jenen Thatsachen nichts sagt (1), äussert die Vermutung, dass der Rumpf der neu hergerichteten Statue einer der beiden von Aldroandi (1556) beim Cardinal Cesi und bei Mario Mellini gesehenen Torsen sei (2). Die Möglichkeit, dass eins von beiden zutrifft, wird man zugeben müssen, doch lässt sich darüber eine Sicherheit nicht gewinnen.

Dafür gelingt es, von einer andern Seite her über den Fund der Statue und ihren ersten Besitzer Genaueres zu ermitteln. Lanciani hat im *Bullettino comunale* 1899 p. 106 eine im Christ-Church College zu Oxford aufbewahrte alte Handzeichnung veröffentlicht, welche einen ähnlichen Torso giebt mit der Bezeichnung: ' *Cavato in casa di Zampolino 1513 in Roma* '. Ursprünglich hatte L. dieses Fragment auf den Herakles vom Belvedere bezogen, den Gedanken aber auf Petersens Einwand hin wieder fallen gelassen. In der That ist eine Identität ausgeschlossen, da der Erhaltungszustand ein ganz verschiedener ist: beim Herakles die Beine bis zu den Knieen erhalten, die Brust abgesplittert, dazu der Felsensitz und auch die deutliche Abweichung des Bewegungsmotives. Dagegen stimmt der gezeichnete Rumpf aufs genaueste überein mit dem Diskobolen, von dem wir ausgingen, wie man sich aus der Zeichnung bei Clarac (V pl. 858 A, 2212), wo die Brüche genau angegeben, leicht überzeugen kann, wie es mir auch Petersen nach gütiger Prüfung des Originals bestätigt hat (3). An der Identität

(1) Righetti's Text (1833) ist aus Bottari und Montagnani zusammengestellt.

(2) Cesi: *Ne' portici del cortile si vede gittato a terra un torso di gladiatore* (p. 122). Mellini: *Dentro una camera terrena è un gladiatore ignudo senza gambe nè braccia* (p. 179; Bottari bezieht diese Notiz irrig auf Alessandro Cherubini).

(3) Er schreibt: " Nur die l. Schulter ist vollständiger gezeichnet als an dem capitolinischen Exemplar; aber es scheint, als hätte der Zeichner

kann kein Zweifel sein, da auch das capitolinische Exemplar sicherlich aus Rom stammen wird und eine zufällige so genaue Uebereinstimmung des Erhaltungszustandes zweier verschiedener Repliken ausgeschlossen erscheinen muss.

Ueber das Schicksal der Sammlung des Giovanni Ciampolini bei Campo di Fiore macht L. ausführliche Mitteilung. Nach dem Tode Giovannis (1518) und dem baldigen Hinscheiden seines Erben Michele Ciampolini ging die Sammlung 1520 durch Kauf in den Besitz des Giulio Romano über. Der weitere Verlauf, die allmähliche Zerstreuung der Kunstschätze durch Schenkungen u. a. lässt sich teilweise verfolgen, an unserm Torso zufällig nicht. Möglich dass er auf dem Wege zum Atelier Monnots erst durch die Hände eines Cesi oder Mellini gegangen ist und eine der beiden Vermutungen Bottaris das Richtige trifft.

II. Roma auf einem Säulenkapitäl in den Caracallathermen.

In dem Hauptsaale der Caracallathermen zu Rom sind einige korinthische Säulenkapitäle aufgestellt, welche mit Einzelfiguren in Hochrelief geschmückt sind (1). Von einigen dieser Figuren ist es augenscheinlich, dass sie bekannte Statuen nachbilden, so von dem Herakles in dem Typus der farnesischen Colossalstatue in Neapel (2); von den übrigen ein Gleiches anzunehmen legt ihr ganzer Charakter nahe. Wir glauben nun in der Lage zu sein, von einem dieser Typen einen statuarischen Vertreter nachzuweisen, der, für die Geschichte der römischen Kunst nicht ohne

---

Bruchfläche nachträglich als Schulterfläche interpretiert". Doch glaube ich die Sache so auffassen zu müssen, dass der Zeichner in der That an der l. Schulter eine grosse Bruchfläche, die dem wahren Stand entspricht, hat andeuten wollen.

(1) Matz-Duhn III n. 3443 zählen 5 Nummern auf.

(2) Abgeb.: v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst S. 424; Hülsen bei Iwanoff, architektonische Studien III, Text Taf. H (vgl. S. 76), zugleich mit noch einer andern Figur. Nach H. stellt jener Herakles den Sieger über Acheloos dar, geht aber doch in letzter Linie auf den Typus des glykonischen zurück. Photogr. Anderson (Rom) n. 584.

Bedeutung, sich bisher seiner richtigen Deutung entzogen hat und von der Kapitälfigur seine Erklärung empfängt.

Die Figur, von der wir reden, hat nach der durch die Güte von Petersen uns vorliegenden Photographie — in Uebereinstimmung mit der Beschreibung von Matz — folgendes Aussehen. Eine weibliche aufrechtstehende Gestalt in kurzem, gegürtetem Chiton, welcher die r. Brust freilässt. Auf der l. Schulter ist die Chlamys sichtbar, durch eine Spange befestigt. Die Beine — das r. ist Standbein, das l. bis auf Reste des Fusses weggebrochen; wahrscheinlich trat das l. Knie etwas heraus — stecken in hohen Schuhen. Die Rechte hält eine Lanze, mit der Spitze nach unten; die L., im Unterarm gebogen, muss etwas getragen haben, wahrscheinlich ein Schwert, das nach Matz' Angabe, in der Scheide, noch vorhanden gewesen wäre. Der lockige Kopf ist mit einem Helme bedeckt. Matz bezeichnet die Figur als Roma (1); ihr entsprechen auf den drei andern Seiten des Kapitäls Mars, Bacchus und Fortuna.

Der beschriebenen Figur nun ähnelt ausserordentlich ein Torso von nicht geringer Arbeit im Hofe des Neapler Museums, auf welchen aufmerksam gemacht zu haben das Verdienst von Amelung ist (2). Trotz seiner Trümmerhaftigkeit — es fehlt der Kopf., r. Arm, l. Unterarm, r. Unterschenkel und die Hälfte des l. — ist die Uebereinstimmung der Tracht wie des Bewegungsmotives gesichert. Das l. Bein war zurückgesetzt, demnach das r. Träger der Körperlast. Der l. Arm war im Ellbogen erhoben, stärker als an der ersten Figur; für die Lanze in der R. spricht die Stütze am Schen-

(1) Lanciani *Bull. dell'Inst.* 1869 p. 236 (n. 5) erklärt sie als Diana.

(2) Arndt u. Amelung, Photographische Einzelaufnahmen III n. 771 (Reinach *Répert. de la stat. gr.* II 821, 1), wonach wir die Abbildung mit gütiger Erlaubnis der Verlagsanstalt F. Bruckmann wiederholen (Fig. 2). Die Statue fehlt in der Beschreibung von Gerhard und Panofka, ist aber aller Wahrscheinlichkeit nach abgebildet in *Mus. Borb.* auf dem Frontispiz des XI. Bandes. Es kann kaum eine andere Neapler Statue hier gemeint sein, und die geringen Abweichungen (doppelte Gürtung, Fehlen des l. Unterarmes, mangelhafte Zeichnung der Agraffe) sind dem Zeichner zur Last zu legen, welcher in dem Frontispiz weniger archäologische Treue als künstlerische Wirkung des Gesamtbildes im Auge hatte. Dann stammt jener *torso muliebre panneggiato* — der Wortlaut nicht ganz klar, aber der Zusammenhang erhebt das zur Gewissheit — aus der farnesischen Sammlung in Rom (*il torso muliebre ed i frammenti architettonici a noi pervenuti dalla Casa Farnese sono di ottimo stile romano*).

kel. Die Locken waren länger als an der Kapitälfigur, ihre Enden fallen auf den Nacken. Die Draperie des Mantels ist reicher und kommt, gegenüber der Verkümmerung an dem Kapitäl, an der l. Schulter und Unterarm zur vollen Geltung. Amelung vermutet in der Statue die Darstellung einer römischen Provinz. An sich ist ja eine solche Deutung nicht unberechtigt, da jener Amazonentypus wie zu manchen andern künstlerischen Bildungen so auch häufig

Fig. 1.

für Provinzen verwendet worden ist, beispielsweise an der bekannten Büste des Commodus im Conservatoren-Palast (1) und auf zahlreichen Münzbildern (2). Andrerseits hält es schwer, sich eine

(1) Helbig Führer I² n. 574—576.

(2) Nicht so häufig freilich wie der andere Typus, in voller Gewandung mit Mantel. Eine umfassende Uebersicht der Münztypen giebt Steuding bei Roscher Lexicon d. Myth. II, 2 Sp. 2100-2105. Eine schnelle Orientierung ermöglichen die Abbildungen bei Millin, mythol. Gallerie (Taf. 72. 79. 82. 87-89) und Stevenson, *Dictionary of Roman coins.* S. jetzt auch Bieńkowski, *de si-*

Einzelstatue einer römischen Provinz ohne Nachweis anderer Glieder einer grösseren Gruppe vorzustellen. Entscheidend ist aber, dass die gleiche Figur auf dem Kapitäl im Zusammenhang mit ihren Genossen kaum anders aufgefasst werden kann denn als die welt-

Fig. 2.

beherrschende Roma. Denn die Stammgötter Mars und Roma einerseits, dann Liber und Fortuna als römische Gottheiten von gleich hoher Verehrung, bilden einen wohlberechneten Zusammenhang. Die Richtigkeit jener Benennung von Matz bestätigen weiter eine Reihe

mulacris barbararum gentium p. 54—57, freilich nur Beispiele mit genauem nationalem Kostüm (cf. p. 32—35).

von römischen Münzen und Medaillons. Am genauesten passt die stehende behelmte Roma auf Medaillons des Septimius Severus (1), nur dass die Attribute vertauscht sind: hier hält die R. das Schwert, die L. die Lanze, gegen deren unteres Ende ein Schild gelehnt ist. Sehr ähnlich ist endlich eine verstümmelte Figur auf dem Berliner Relief n. 958 (Beschr. der ant. Skulpturen, 1891).

So vereinigt sich alles zu der unabweisbaren Folgerung, dass die in Rede stehende Figur des Säulenkapitäls Nachbildung einer berühmten Statue der Roma ist, vielleicht einer Cultstatue, deren reinster Nachklang uns in dem Neapler Torso erhalten ist.

Ein flüchtiger Blick zum Schluss auf die Auswahl der Typen auf den übrigen zugehörigen Säulenkapitälen der Caracallathermen lehrt die merkwürdige Thatsache, dass abgesehen von einigen mehr als Füllsel auftretenden Figuren (Genius mit Guirlande, muschelhaltende Nymphe, bacchisches Gefolge) dieselben Götter erscheinen, welche auf den Medaillons des Septimius Severus (2) eine Rolle spielen, Mars, Roma, Bacchus, Hercules. Die Bedeutung dieser Gottheiten für Severus und seine Bestrebungen hat Froehner gebührend hervorgehoben: es sind die officiellen Götter des römischen Imperiums, dessen legitimer Erbe zu sein der afrikanische Usurpator beanspruchte, und die Lokalgötter seiner Vaterstadt Leptis. Auch die Fortuna auf derselben Säule wie unsere Roma würde in solchem Zusammenhang ihre Geltung haben. Ist dieses Zusammentreffen rein zufällig? Kühnere chronologische Folgerungen daraus zu ziehen ist jedenfalls unstatthaft. Denn an eine Beteiligung des Septimius Severus an dem gewaltigen Thermenbau ist trotz der grossen Zahl der Ziegelstempel mit seinem Namen nicht zu denken (3). Immerhin wird man vermuten dürfen, dass Caracalla in jener Typenreihe ein entsprechendes Werk seines Vaters nach ge-

(1) Froehner, *Médaillons de l'empire rom.* p. 156 f.; Cohen IV *Sept. Sév.* n. 129. 130. — Vgl. Cohen IV *Sept.* n. 8.; Gnecchi, *Monete romane* p. 93. In ähnlichem Kostüm, aber sitzend: Froehner a. a. O. p. 94. 138. 330. 345.

(2) Froehner p. 154—156 = Cohen IV, *Sept. Sév.* n. 121. 132. 312.

(3) Dass die Thermen schon von dem Vorgänger Caracallas begonnen worden seien, behauptete mit unzureichenden Gründen Middleton (zurückgewiesen von Hülsen, Röm. Mitth. VIII, 1893, 294 f.). Ueber die Datierung s. jetzt Hülsen bei Iwanoff III p. 8 f. 67 f.

ahmt habe, in dem die beabsichtigten Beziehungen noch deutlicher zum Ausdruck kamen als jetzt.

III. Archaischer Jünglingskopf des Vatikans.

Ein interessanter altertümlicher Kopf befindet sich, bisher wenig beachtet, in dem Cortile des Vatikanischen Belvedere, einer nicht zugehörigen Statue aufgesetzt. Diese, eine weibliche Gewandfigur hellenistischer Zeit (1), ist mit dem Kopfe abgebildet bei Clarac-Reinach *Stat. gr.* I 278, 6 und liegt vor in einer Photographie des römischen Instituts n. 316 *a*, *b*, wonach unsere Abbildungen hergestellt sind (Fig. 3 u. 4). Leider enthält die Skizze meines Notizbuches keine näheren Angaben, so dass ich auf die Photographie angewiesen bin und die Berechtigung dieser Veröffentlichung nur in der Absicht sehen darf, andere auf das wertvolle Stück aufmerksam zu machen (2).

Der lebensgrosse Kopf ist im ganzen wohlerhalten. Er ist oben am Halse gebrochen. Ergänzt sind die Enden der langen Locken und des Schopfes, um sie in die Haarreste der fremden Statue überzuleiten, ferner Stellen im Haar der rechten Kopfhälfte und die Nase (3). Das lange Oval des Kopfes, verstärkt durch die Länge der Nase und Schmalheit der Wangen, das kräftige Kinn, der etwas lange kräftige Mund mit starker Unterlippe, die schon wohlgelungenen, aber etwas schiefen Augen, die breiten, zu hoch sitzenden Ohren, die flache, unter der Fülle des Stirnhaares niedrig erscheinende Stirn

(1) Nachweis der Repliken und der kunsthistorischen Stellung bei Amelung, Basis des Praxiteles S. 79 n. 2.

(2) Während der Correctur erhalte ich von W. Amelung die liebenswürdige Mitteilung, dass Arndt den Kopf bereits erwähnt und seine kunsthistorische Stellung gewürdigt hat, *Glyptothèque Ny-Carlsberg* p. 52 (m. Anm. 5). Arndt rechnet ihn der sikyonischen Schule zu und stellt ihn neben die vermuteten Repliken des Apollo des Kanachos.

(3) Genauere Angaben über Kopf und Statue danke ich jetzt der Güte Amelungs: Ergänzt sind Nase, Teile der Haare, der Wangen und Schulterlocken, Kinn, Vorderteil des Halses, fast die ganze r. Hand, l. Hand mit Teil des Gewandes, die untere Hälfte der Figur. Der Marmor des Kopfes ist grosskörnig und weiss, der der Statue feinkörnig und gelblich. Höhe des Ganzen 1,72 m.

verleihen dem Gesichte den Charakter altertümlicher Strenge. Altertümlich ist auch die bisher wohl beispiellose Tracht des mit liebevoller Frische gearbeiteten Haares. Das Haar ist zunächst in schlich-

Fig. 3.

ten, nur leicht gewellten Strähnen vom Scheitel abwärts gekämmt, gleichzeitig horizontal gegliedert durch concentrische, der Scheitelfläche parallele Einbuchtungen (1). Unten ist es von einem rundli-

(1) Diese horizontale Einschnürung findet sich nicht selten an älteren Köpfen, z. B. an dem Apollo von Piombino (Reinach *Stat. gr.* II 84, 9, Winter

chen Bande umschlossen und fällt unterhalb desselben in vierfach verschiedener, nach der Länge der einzelnen Partieen wohlabgestufter Gestaltung auf die umgebenden Teile des Kopfes herab: ein voller

Fig. 4.

Schopf im Nacken — unten abgebrochen, aber nach den Linien des Haares einst nicht sehr lang und am Ende zusammengeschnürt zu denken — zwei lange Lockensträhne hinter den Ohren, fünf kürzere, sich erst unten kräuselnde und an den Enden schneckenförmig auf-

Kunstgesch. in Bildern I 38, 5. 6), an dem bärtigen Kopf Brunn-Bruckmann Denkm. n. 517, dem Apollo des olympischen Giebels u. a. Unter Hadrian wurde sie wieder Mode (häufig an seinen Porträts).

gerollte Locken an den Schläfen, eine Unzahl kleiner, wie mit dem Brenneisen hergestellter Löckchen über der Stirn, in vier bis fünf unregelmässigen Reihen. Besonders diese Stirnpartie zeigt eine überraschende Freiheit und Natürlichkeit der Behandlung.

Schwierig ist in unserem wie in vielen ähnlichen Fällen die Entscheidung über das Geschlecht. Die Frontalansicht spricht entschieden für einen Jüngling. Erweckt andrerseits die Haarfrisur in der seitlichen Ansicht, wenigstens in ihrer Gesamtheit betrachtet, eher einen weiblichen Eindruck, so muss doch bemerkt werden, dass alle Elemente der Frisur einzeln an männlichen Figuren vorkommen. Um zu schweigen von den langen Nackenlocken, die uns an Apollostatuen besonders geläufig sind, und dem Nackenschopf, dessen Länge ja die bei Männern häufige Tracht des Krobylos (1) hervorrief (2), so lassen sich als Analogie für die Schläfenlocken folgende Beispiele anführen (Schläfe und Stirn nicht immer durch Einschnitt geschieden) (3): der Apollo des Westgiebels von Olympia (4), ein bärtiger Männerkopf, Athen. Mitth. 1883 Tf. 12, 4, ein Bronzekopf des Berliner Antiquariums (5), der Petersburger Ephebe (6), eine Jünglingsstatue der Sammlung Somzée (7), der delphische Wagenlenker (8), Ares Borghese im Louvre (9), von Va-

(1) Vgl. Studniczka, Krobylos u. Tettiges, Jahrb. d. Inst. XI (1896), S. 248 ff.

(2) Schopf und Nackenlocken finden sich vereint an vielen altertümlichen Dionysos- oder Hermesbüsten, so auch, doch der Schopf aufgebunden, an der Statue des sog. Sardanapallos (Helbig Führer I² n. 334). Vgl. Arndt *Glypt. Ny-Carlsberg* pl. 12 u. 59. 60. Auf Vasenbildern häufig, z. B. Poseidon auf dem Krater des Cabinet des Médailles, welcher den Empfang des Theseus durch den Meerbeherrscher darstellt (Reinach *vases peints* I 83. II 257, 2; Babelon *guide ill. au Cab. des méd.* p. 265).

(3) Es kann nicht die Absicht sein, hier wie in der unten folgenden Aufzählung, die feineren Unterschiede der aufgeführten Beispiele zu berücksichtigen, ihr Zusammengehen mit andern Frisurmotiven hervorzuheben oder gar eine Entwickelungsgeschichte der Tracht zu versuchen.

(4) Olympia, Ergebnisse III Taf. 22 u. bes. 23.

(5) Furtwängler Meisterwerke Tf. 32, S. 675 ff. Die Schläfenlocke zwar ergänzt, aber nach sicheren Spuren.

(6) Reinach *Statuaire gr.* II 548, 8.

(7) Furtwängler Sammlung Somzée Taf. 3—5, Reinach II 179, 3.

(8) Reinach II 536, 1, *Monum. Piot* IV pl. 15. 16, Jahresh. d. österr. Inst. III S. 142 ff., Winter K. i. B. I 39, 5, u. ö.

(9) Reinach I 133, 1—3; Kopf der Münchener Replik: Furtwängler Glyptothek n. 212. Vgl. den Pariser Kopf, Furtwängler Meisterwerke Tf. 6.

senbildern der bekannte Achilleuskopf der polychromen Schale des Euphronios in Berlin (1), der Kopf des Orpheus auf einem athenischen r. f. Schalenfragment (2). Die etwas kleinlichen, weibisch wirkenden Stirnlocken, natürlich dasselbe Motiv welches in hocharchaischer Kunst als in gleichförmigen Reihe angeordnete Buckellöckchen erscheint, wie an dem bronzenen Zeuskopf aus Olympia (3), haben wir in ähnlicher Form an einem herkulanischen Jünglingskopfe in Neapel (4) und an den oben angeführten beiden Vasenköpfen. Vergleichbar ist auch der Apollo des olympischen Giebels, dessen Stirnlöckchen aber strenger stilisiert, auch nur am untersten Rande schneckenartig gekräuselt sind. Es fehlt also, wie man sieht, nicht an ausreichenden Parallelen im einzelnen. Eine völlig identische Wiederholung der Gesamtfrisur lässt sich z. Z. noch nicht nachweisen; doch stimmt bis auf die Behandlung der Wangenlocken überraschend genau der bärtige Götterkopf Arndt *Glyptoth. Ny-Carlsberg* pl. 11.

Demnach fällt unser Urteil entschieden für einen Jüngling aus. Dass der Kopf kein Originalwerk, sondern Copie ist, beweist besonders die Freiheit in der Behandlung der Stirnlocken. Das Vorbild dieser guten römischen Copie scheint der peloponnesischen Kunst zuzuweisen und gehört sicherlich der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts an.

Ein merkwürdiger Zufall will es, dass auch bei einem in vielen Stücken verwandten Kopf der Sammlung Somzée in Brüssel, auf welchen H. Lechat (*Rev. arch.* 1900, II p. 1 ff., pl, 9. 10) von neuem die Aufmerksamkeit gelenkt hat, über das Geschlecht Streit obwaltet. Während ihn Froehner (5) als weiblich ansieht, erklärt

(1) Furtwängler Beschreibung n. 2282, Klein Vasen m. Meistersign. S. 142, 9. Der Kopf häufig allein abgebildet: Klein Euphronios S. 240, Athen. Mitth. 1883 Tf. 11, 5, Jahrb. d. Inst. 1887 S. 235, Girard *Peint. ant.* p. 178 fig. 99.

(2) *Journ. of hell. stud.* IX pl. 3, Girard *Peint. ant.* p. 182.

(3) Olympia IV Taf. 1.

(4) Collignon *Sculpt. gr.* I p. 303, Brunn-Bruckmann Denkm. n. 506.

(5) *Collection d'antiquités du comte Michel Tyszkiewicz* (*Paris* 1898) pl. 31. Der Kopf fehlt in desselben Froehner's Buch: *La collection Tyszkiewicz, choix de monum. ant. (Munich)*, sowie bei Furtwängler, Sammlung Somzée (München 1897), wird also erst nach 1897 erworben sein.

Lechat, einige Ungenauigkeiten der Beschreibung F.'s verbessernd, den Dargestellten für einen Jüngling und deutet ihn als Apollo. Entschieden mit Unrecht. Die Gründe L.'s (p. 2) sind nicht stichhaltig: weder das Fehlen der Ohrringe, das er ja selbst nicht für beispiellos hält (1), noch der subjektive Eindruck von dem Habitus des Kopfes sind beweisend für das männliche Geschlecht, am wenigsten aber, wie er meint, die Haartracht. Beispiele für ihr Vorkommen an männlichen Figuren zu geben unterlässt Lechat; ich kenne kein einziges, dagegen zahllose mehr oder minder genaue Analogieen an Frauendarstellungen. Die Anordnung des Haares an Oberkopf und Nacken (Schopf und Nackenlocken) stimmt genau mit unserem römischen Kopfe überein, auch die Dreiteilung der vorderen Randpartie über Stirn und Schläfen. Der über die Stirn herabhängende Teil ist leider so stark bestossen, dass die Einzelheiten nicht klar sind. Dagegen ist die vor den Ohren tief auf die Wangen hereinhängende Partie aus der Fülle eines sehr langen Haares gebildet, das entschieden nur von einem Frauenkopfe herrühren kann, und findet sich in der That häufig an solchen in verschiedenen Varianten. Hier einige Beispiele.

a) Die Schläfenlocke überschneidet die Stirnpartie, deren seitlichen Ursprung überdeckend (2) (wohl die älteste Art): Athena vom Tempel zu Aegina (3); Statue von der Akropolis (4); Kopf von der Akropolis, *Ἐφημ. ἀρχ.* 1883 Tf. 6; Kopf der Villa Borghese (5); Kopf auf fremder Statue, Museo Torlonia n. 482 (6); dgl., Museo Torlonia n. 32.

b) Entsprechend dem Brüsseler Kopf, mit vertikaler Trennung: Furtwängler-Reichhold griech. Vasenmalerei Taf. 6.

c) Ungeteilt, vor den Ohren sich senkend, in gleichmässiger Masse zur Stirnmitte hinauflaufend: Die pompejanische Artemis (7);

(1) Vielleicht sind überhaupt Frauenstatuen ohne Ohrringe zahlreicher als solche mit Ringen.

(2) Das Umgekehrte an athenischen Münzen, Friedländer-Sallet Kgl. Münzkabinet Tf. I 54.

(3) Profilansicht: Sittl, Atlas zur Arch. d. Kunst Tf. VIII a, 6 a.

(4) Reinach II 635, 7, Bötticher Akropolis Tf. 7.

(5) Helbig Führer II² n. 972, Reber-Bayersdorfer Klass. Skulpturen schatz I 139.

(6) Reinach II 421, 6.

(7) Reinach I 303, 1, Winter K. i. B. I 34, 7.

Frauenstatue auf der Akropolis, Weihung des Euthydikos (1); ein anderer Kopf der Akropolis (u. a. Jahrb. des Inst. 1887 Taf. 13); Reinach II 649, 2; Kopf einer Replik der sog. Sappho Albani im capitolin. Museum (2); Marmorkopf der Akropolis mit Tettiges (3); Kopf auf fremder Statue in Villa Borghese (4); eine der herkulanischen Tänzerinnen (Reinach II 425, 8); Vasenbilder Furtwängler-Reichhold Taf. 17/18 und der Kopf der Diomede von der Euphronios-Schale (5).

Zwischen dem Kopf Somzée, über dessen Weiblichkeit nun kein Zweifel mehr bestehen kann, und dem Jünglingskopf des Belvedere besteht, abgesehen von dem Aeusseren der sehr ähnlichen Frisur, ein engerer stilistischer Zusammenhang. Es wird verstattet sein, mit Abrechnung einiger dem Copisten des römischen Kopfes zur Last fallenden Verflachungen des archaischen Charakters, die Entstehung beider nicht weit von einander zu suchen, vielleicht in demselben Atelier.

Charlottenburg. H. Lucas.

(1) z. B. Jahrb. d. Inst. II, 1887 Tf. 14, Bötticher Akropolis Tf. 10, Winter K. i. B. I 36, 7. 8.

(2) Reinach II 274, 3, Helbig I² n. 523.

(3) Ath. Mitth. VI, 1881 Tf. 7 = Jahrb. d. Inst. XI, 1896 S. 291.

(4) Helbig II² n. 981, Sittl Atlas XVI c n. 1.

(5) S. 253 Anm. 8 und Girard *Peint. ant.* p. 178 fig. 98.

FRAGMENT EINES VOTIVRELIEFS AUS RHODOS.

Das auf S. 260 abgebildete Relief-Fragment (Abb. 1) stammt aus Rhodos und befindet sich heute im Britischen Museum. Vor zwei Jahren ist es von Perdrizet im *Bulletin de correspondance hellénique* publiciert worden (p. 559 f. pl. III 1); doch scheint mir dort weder in der Deutung das Richtige getroffen, noch die kunstgeschichtliche Bedeutung des Stückes genügend gewürdigt zu sein.

Perdrizet sucht die Deutung auf Isis und Sarapis, die das Relief im britischen Museum gefunden hat, zu widerlegen. Er führt dagegen an, das Gewandmotiv der weiblichen Figur sei nicht für Isis charakteristisch; es fehle die auf der Brust geknotete, mit Fransen besetzte Palla; der Stier sei nicht das heilige Tier der Gottheit, sondern das Opfertier. Nun ist aber der Mantel der dargestellten Frau thatsächlich in der für Isis charakteristischen Art zwischen den Brüsten geknotet, wie auf der Photographie, die mir durch die liebenswürdige Vermittelung Mr. Murray' s zugestellt wurde, und der danach hergestellten Abbildung deutlich zu erkennen ist. Wenn an dem herabhängenden Zipfel die Fransen nicht zu sehen sind, so ist daran die schlechte Erhaltung dieser Stelle schuld; auch mag der Bildhauer bei der Kleinheit des Werkes dies Detail kaum angedeutet haben. Man vergleiche in jeder Beziehung die früher in Catajo befindliche Isis-Statuette, die wir nach no. 57 der Einzel-Aufnahmen von Arndt- Amelung abbilden (Abb. 3). Die Uebereinstimmung ist so gross, dass man glauben könnte, beide Figuren gingen auf dasselbe Vorbild zurück. Auch an der Statuette ist kaum noch eine Spur der Fransen sichtbar. Die Isis des Reliefs hält mit der Linken das Scepter, in dem Perdrizet — er sagt nicht, warum — vielmehr einen Thyrsos erkennen will. Das Tier hinter ihr ist nun natürlich kein Stier — die Geschlechtsteile sind verdeckt —, son-

dern eine Kuh, das heilige Tier der Isis; denn dass hier an dieser Stelle, getrennt vom Altar und den Adoranten, die Perdrizet mit Recht auf dem verlorenen Teil des Reliefs d. h. rechts annimmt, dass hier in der Gruppe der Gottheiten das Opfertier nicht dargestellt sein kann, bedarf keiner weiteren Begründung (1).

Den thronenden Gott hat man im britischen Museum für Sarapis gehalten, wohl nicht, wie Perdrizet unter Anderem annimmt, wegen des Greifen — es ist thatsächlich ein Löwengreif —, in dem man dort ebenfalls eine Verzierung des Thrones erkannt haben wird, sondern wegen einer Spur über dem Kopfe, in der man einen Rest des Modius vermutet hat, und wegen der Zusammenstellung mit Isis. Ueber den ersten Punkt schreibt mir Murray: *The seated figure has certainly had something in the shape of a modius on his head.* Ich will darüber, ohne das Original geprüft zu haben, nicht urteilen; allerdings scheint der Rest über dem Kopfe nur flach auf dem Grunde zu liegen, während ein Modius in voller Rundung vortreten müsste. Andrerseits wäre kaum denkbar, wozu der Rest sonst gehört haben sollte; wäre er z. B. das Stück eines im Hintergrunde befestigten Vorhanges, so müsste zwischen Kopf und Palme eine Fortsetzung sichtbar werden. Dagegen widerspricht der Deutung auf Sarapis das Fehlen des Chiton. Die Zusammenstellung mit Isis ist natürlich nicht entscheidend.

In der dritten Figur, von der rechts nur noch der rechte Arm mit einer grossen Palme erhalten ist, vermutet Perdrizet einen siegreichen Athleten, einen der Adoranten, die den Göttern voll Andacht nahen. Die Deutung ist wenig wahrscheinlich: der Arm lehnt sich vertraulich an die Rücklehne des Thrones, für einen der Adoranten eine undenkbare Haltung; dieser müsste zudem den Gottheiten zugewandt stehen; endlich verbietet der Platz, den die Figur auf dem Relief eingenommen hat, d. h. zwischen Gottheit und Altar, den wir rechts von dem Bruch voraussetzen müssen, an einen Menschen zu denken. Eine Entscheidung darüber, welch ein göttliches Wesen hier dargestellt war, wird kaum möglich sein. Die Palme könnte in die Hand der Nike passen (2), für die auch

(1) Ueber den Cult der Isis auf Rhodos vgl. Drexler bei Roscher Myth. Lexicon II Sp. 380 f.

(2) Siehe Bulle bei Roscher Mythol. Lexicon III Sp. 351 Z. 32 f. Vgl. Heffter die Götterdienste auf Rhodos III p. 35.

die Zartheit des Armes sprechen würde, während diese der anderen

Abb. 1.

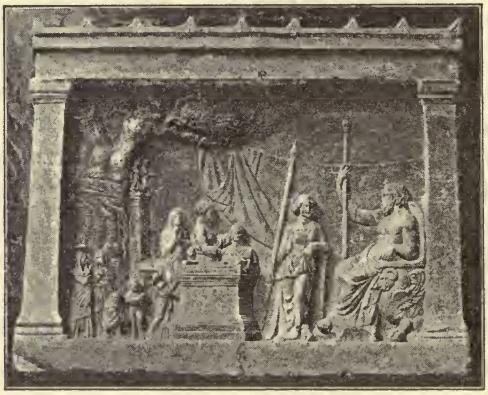


Abb. 2.

Möglichkeit, dass ein Heros dargestellt war, zu widersprechen scheint.

Wenn P. sagt: *La nouveauté consiste à montrer les deux divinités au milieu de leur téménos* — so bezeichnet er damit richtig den Gegensatz, in dem die Art der Darstellung unseres Votivreliefs — niemand wird zweifeln, dass es sich um ein solches handelt — zu der der meisten älteren Reliefs der gleichen

Abb. 3.

Gattung steht, aber er hat versäumt zu bemerken, dass es zu einer derartigen, der allgemeinen Entwickelung des Reliefs entsprechenden Ausbildung des Votivreliefs mehrfache Parallelen und frühe Ansätze giebt. Das damals bekannte Material für diese Frage ist von mir in unseren Mitteilungen 1894 p. 66 ff. zusammengestellt worden (1).

(1) Zu bemerken ist, dass Furtwängler in den Abhandl. d. k. bayer. Akad. d. Wiss. 1898 p. 315 f. von dem Herakles-Relief in Venedig angiebt,

Die nächste Analogie zu dem Fragment aus Rhodos bietet das in München befindliche, angeblich aus Korinth stammende Votivrelief (Furtwängler Beschreibung der Glyptothek no. 206; s. Abb. 2, die wir mit gütiger Erlaubnis der Bruckmann'schen Verlagsanstalt nach Amelung Florentiner Führer [Abb. 7] wiederholen); ja die Uebereinstimmung der thronenden Götter auf beiden Reliefs und — um auch das gleich hinzuzufügen — auf einem kleinen Relief in Neapel (Amelung Florentiner Antiken p. 27) ist so gross, dass wir hier ohne Zweifel den in einer bestimmten Zeit herrschend gewordenen Typus des thronenden bärtigen Gottes vor uns haben, wie es z. B. in der Zeit des Phidias einen solchen gegeben hat. Dass dieser Typus und die ganze Ausbildung des Votivreliefs, wie wir sie hier beobachten, der hellenistischen Zeit angehört, ist a. a. O. nachgewiesen worden. Dem entspricht auch der Stil des rhodischen Fragmentes und der jener Statuette aus Catajo, der Parallelfigur zu der Isis des Reliefs. Das Fragment ist ein um so wertvollerer Zeuge jener Entwickelung, als seine Herkunft zweifellos feststeht.

Dass indes jene Umbildung des Votivreliefs sich in den weitesten Kreisen gleichmässig vollzogen hat, beweisen die ebenfalls von Perdrizet a. a. O. p. 592 ff. pl. IV-V publicierten Reliefs aus Mysien, die dem *Ζεὺς ὕψιστος* geweiht waren und aus dem Ende des 2. Jahrh. v. Chr. stammen. Besonders schön und charakteristisch ist das auf pl. V, 2 abgebildete Relief, das den Gott allein mit Baum, Altar und Stier darstellt (1).

So wächst durch das Bekanntwerden dieser Reliefs das Material für ein recht interessantes Capitel der griechischen Kunstgeschichte, die Entwickelung des klassischen Reliefs zum malerischen, um einige bedeutsame Stücke. Natürlich ist, dass auf

---

die Riefelung der Bäume, Cannellierung der Säulen und Fugenschnitt seien modern. Er weist das Relief demnach mit Recht der Epoche des Parthenon zu. — Hinzuzufügen wäre wohl das Fragment eines Votivreliefs aus Theben, auf dem dargestellt wird, wie Herakles das Füllhorn in Empfang nimmt; im Hintergrund zwei dorische Säulen (Roscher Mythol. Lexicon I Sp. 2188).

(1) Eine Darstellung des Mimentanzes, ganz analog der auf dem Relief pl. IV, findet sich auf einem schwarz-weissen Mosaik im Vatican (Zimmer der Aldobrandinischen Hochzeit).

ihnen die göttlichen und menschlichen Figuren durchaus dominieren und das scenische Detail sich nur auf einige Hauptsachen beschränkt; es ist das die Art des malerischen Reliefs, wie sie sich in höchster Ausbildung am Telephos- Friese von Pergamon findet. Gerade für die Erklärung der allmälichen Entstehung dieses Reliefstiles bieten die verschiedenen a. a. O. und hier genannten Votivreliefs ein über mehrere Jahrhunderte zerstreutes Material von Merksteinen. Eine Frage, die sich unmittelbar anschliesst, die aber durch die Aufklärung jener Entwickelung nicht gelöst werden kann, ist es, in welchem Verhältnis nun zu dem Stil jener Reliefs der des Cabinetreliefs steht, das in zierlichen Formen ein ganzes Stück Landschaft darstellt, in der die menschlichen Figuren nur als Staffage wirken (1). Weder über den Ort noch über die Zeit der Entstehung dieses speciellen Stiles sind wir bisher im Klaren, noch darüber, ob er als raffinierteste letzte Ausbildung des griechischen Reliefstiles anzusehen ist, oder ob er sich parallel mit dem vom Telephos-Friese bekannten Stil entwickelt hat.

Rom.

W. Amelung.

(1) Vgl. Text zu Einzel-Aufnahmen n. 1162 (letzter Absatz).

FLAMINIO VACCA'S MEMORIE UND EIN RELIEFFRAGMENT IN MODENA.

Dass Flaminio Vaccas *memorie* für die eigene Zeit des Autors eine ebenso wichtige wie zuverlässige Quelle bilden, ist von der neueren archäologischen Forschung allgemein anerkannt. Die Fundberichte welche er mit *me ricordo che* ... einleitet, sind, soweit sie sich durch andere Zeugnisse controlliren lassen, durchaus wahrheitsgemäss; die Beschreibungen, welche er von den Monumenten giebt, so genau wie man sie von dem wissenschaftlich nicht gebildeten, aber durch lange Praxis in Marmorarbeit und Kunsthandel geschulten *scultore* erwarten kann. Wenn er sich gelegentlich einmal durch eine moderne Steinfälschung, wie das Epitaph der treuen Eselin Ciucia Dorsifera Clunifera (*mem.* 108, vgl. CIL. VI 3443*) hat täuschen lassen, wenn er bei der Wiederholung mancher ihm durch Hörensagen zugekommenen Nachricht aus älterer Zeit nicht immer genügende Kritik angewandt hat, so kann das dem Lobe aufrichtiger Gewissenhaftigkeit, welches ihm sein neuester Herausgeber (Th. Schreiber, Ber. der sächs. Ges. 1881, 55) spendet, keinen wesentlichen Eintrag thun. Jedenfalls hat Vacca niemals, wie so viele seiner Zeitgenossen, in der Absicht zu täuschen interpolirt oder gefälscht.

Einer von den seltenen Fällen, in denen es scheint als hätte dem Autor seine Phantasie oder seine allzugrosse Gläubigkeit einen Streich gespielt, ist die hundertelfte *memoria* (nach Schreibers Zählung). Dort erzählt Vacca: *me ricordo, presso San Gregorio nella uigna di Curtio Saccoccia Notaro di Campidoglio, cauandoui trouò molti pili di marmo istoriati con belle battaglie; e quel che mi piacque più, uedere un basso rilieuo qual era un uecchio decrepito dentro una culla con certi manichi, e certi fanciulli lo portauano cullando, e quel uecchio pareua che*

ridesse con esso loro; sotto ui erano incise certe lettere che diceuano IN SENECTVTE ME BAIVLANT. *Me imaginai fusse Diogene Cinico.*

Der vergnügte Alte in der Wiege ist als Vorwurf für ein antikes Relief ebenso sonderbar, wie die Inschrift, die von dem üblichen Tenor römischer Inschriften gänzlich abweicht: sie ist im sechsten Bande des CIL. weder unter die echten noch unter die falschen aufgenommen. Die Reliefbeschreibung haben die früheren Herausgeber stark umdeuten zu müssen geglaubt: Montfaucon (*Diar. Ital.* II p. 147) und Fea (*misc.* I p. 98) meinen, Vacca habe eine der auf bakchischen Sarkophagen häufigen Figuren des Silen auf dem Esel falsch erklärt; in der neueren archäologischen Litteratur finde ich keine Erwähnung des Stückes.

Und doch lässt sich auch hier Vaccas Glaubwürdigkeit erweisen: das von ihm beschriebene Relief ist noch vorhanden, allerdings in so beschädigtem Zustande und so entfernt von seinem Fundorte, dass es nicht Wunder nehmen kann, wenn es bisher nicht erkannt worden ist. Im Museo civico zu Modena (n. 391) befindet sich das umstehend abgebildete, anfangs der 70er Jahre aus einer Villa in der Nähe der Stadt erworbene Fragment (1). Die beiden Modenesser Gelehrten, welche dasselbe besprochen haben, erklären es in verschiedener Weise: Cavedoni meint man könne glauben *che sia qui figurato un* ME*dicus di queste nostre regioni*; Bortolotti der — mit Unrecht — behauptet, der letzte Buchstabe sei nicht E, sondern I gewesen, ergänzt *vir*TVTE MI*litari* und sieht in dem Dargestellten — trotz seiner Civilkleidung — einen

(1) Zuerst auf dasselbe aufmerksam gemacht hat Cavedoni (*Nuova silloge epigrafica modenese*, 1862, p. 26), der nur eine Zeichnung des Steines gesehen hatte, welcher damals *in una casa villareccia del fù Vincenzo Luppi nella Candiane presso Modena* eingemauert war; Bortolotti (*Spicilegio epigrafico modenese*, 1875, p. 220 n. 241) sah den Stein selbst in Baggiovara, *nel casino del Sig. G. Luppi, negletto sostegno d'un vaso da fiori;* er setzt hinzu, dass er von dort in die Sammlung Giusti und mit dieser ins Museum gelangt sei. Das erhaltene Stück ist 39 cm. hoch, 24 breit; das Material griechischer Marmor, die Arbeit nicht schlecht; die Buchstabenformen verweisen etwa ins 2. Jhdt. n. Chr. Die beistehende reproduzierte Photographie wird der Gefälligkeit des Herrn Cav. A. G. Spinelli in Modena verdankt.

wegen kriegerischer Verdienste mit Auszeichnungen bedachten Mann (1).

Dass beide Erklärungen unmöglich sind, und das Modeneser Relief ein Bruchstück des von Flaminio Vacca beschriebenen ist,

(1) Bormann CIL. XI 841 giebt den letzten erhaltenen Buchstaben als deutliches I (Ⅽ Cavedoni, *minus recte*), und bezeichnet auch Bortolottis Erklärung als '*haud improbabilis*'; aber selbstverständlich ist dieselbe schon wegen der Kleidung unmöglich, und die von Bortolotti als Analogie citirten Inschriften CIL. VI 1599 und 1540 — es sind die beiden bekannten Ehreninschriften für Bassaeus Rufus und Vitrasius Pollio — sind ganz verschieden. Dass hohen Offizieren, die, wie jene beiden *praefecti praetorio*, auch in der Verwaltung hohe Stellungen bekleidet hatten, je eine *statua armata* und eine *civili habitu* errichtet ward, beweist für einen Fall wie der vorliegende natürlich nichts.

braucht keine lange Erörterung. Ein Vergleich des Erhaltenen mit Vaccas Beschreibung fällt durchaus günstig für die Glaubwürdigkeit des alten Antiquars aus. Der Mann auf dem Tragsessel macht durch seine Haltung in der That einen müden und gebrechlichen Eindruck; die Existenz einer tragenden Figur hinter dem Sessel (der natürlich eine zweite vor demselben entsprochen haben muss) wird durch den deutlichen Rest einer Tragstange und einer haltenden Hand hinter der Rücklehne gesichert, und dass es Putti gewesen seien durch die Höhenlage der Stange und der Hand wahrscheinlich. Die beiden Putti mögen nicht als einfache Träger, sondern in einer Attitude dargestellt gewesen sein, die Vaccas Ausdruck *pareva che ridesse con esso loro* rechtfertigte. Es würde also das erhaltene Fragment das mittlere Drittel des von ihm beschriebenen Stücks sein, wozu die Länge der Inschrift recht gut stimmt. Dem erhaltenen Teile entsprechen die sieben Buchstaben TVTE ME · *B* · (der letzte ist abgesplittert); nach Vaccas Abschrift stehen ebensoviel vorher (IN SENEC), ebensoviele (AIVLANT) folgen. Die Vermutung, welche angesichts der auffälligen Fassung der Inschrift nahe liegen könnte, es sei nur der mittlere Teil wirklich antik, der Rest freie Erfindung. scheint auch nicht stichhaltig. Weder auf den des Lateinischen gänzlich unkundigen *scultore*, noch auf einen seiner gelehrten Zeitgenossen, etwa den öfters von ihm rühmend erwähnten Pierleone Casella (1) lässt sich der Verdacht einer solchen Interpolation werfen. Dass das Verbum *baiulare* gerade für die Darstellung gut passt, werden wir sofort sehen; und nicht minder schützt der unverkennbar kretische Rhythmus (auf den Petersen auf-

(1) Pierleone Casella, geboren um 1540 in Aquila, Freund des Mariangelus Accursius (aus dessen Papieren er in dem gleich zu erwähnenden Buche p. 187 ff. einige moderne *epitaphia* herausgegeben hat) wird erwähnt von Vacca *Mem.* 46 und 108, wo aber der Name in Don Pier Leone Castelli verderbt ist. Sein Büchlein *de primis Italiae incolis, de Tuscorum origine et republica Florentina; elogia illustrorum artificum; epigrammata et inscriptiones* (Lugduni 1606. 8) verdiert die scharfe Censur, die Tiraboschi (*Stor. d. lett. ital.* VII 868 ed. Ven. 1796) darüber ausgesprochen hat; dass er die von ihm angeführten antiken Inschriften oft in einer Weise kürzt und ändert, die an Fälschung streift, bemerkt Mommsen zu *C. I. L.* IX 398*. Von seiner Freundschaft mit Flaminio Vacca († 1600) giebt auch der Umstand Zeugnis, dass er ihm seine (bei Schreiber a. a. O. p. 54 abgedruckte) Grabschrift im Pantheon verfasst hat: vgl. Casellas *epigrammata* a. a. O. p. 179.

merksam machte) die Worte. Nehmen wir an, dass der bei lateinischen Dichtern häufigste Vers dieser Gattung, der kretische Tetrameter, verwendet gewesen sei, so erhalten wir

— ∪ — *ín senectúte me báiulant.*

oder wenn man den fehlenden Fuss ans Ende setzt

ín senectúte me báiulant — ∪ —.

Ein solcher Tetrameter muss, bei der gegebenen Buchstabengrösse, auf dem Stein eine Länge von rund 1 m. gehabet haben; und da der Vers zur Ergänzung notwendig einen zweiten, in dem der *senectus* die *iuventus* entgegengesetzt wird, haben muss, so ergiebt sich für ein Tetrameterpaar, in einer Zeile geschrieben, eine Länge von etwa zwei Metern, wie sie für einen römischen Sarkophag — und auf einen solchen lassen die gleichzeitig gemachten Funde am ersten schliessen — ganz angemessen ist. Die Höhe von 40 cm. schliesst freilich die Möglichkeit aus, an den Oberbalken eines Sarkophages zu denken, während die Vorderseite eines solchen durch ein Relief von 40 cm. Höhe nicht genügend ausgefüllt wird; auch würde man die Inschrift eher auf dem oberen als dem unteren Rande der Vorderseite angebracht haben. Doch ob andere analoge Monumente diese Fragen zu lösen gestatten, mögen Berufenere entscheiden.

Wir haben also keine mythologische, sondern eine Genrescene, wo ein alter Herr, natürlich kein Arzt oder Krieger, von denselben Putti getragen und umspielt, die ihn in der Jugend erfreut haben, seinem Wohlgefallen an seiner Begleitung Ausdruck giebt (1). Zur näheren Charakterisierung des Dargestellten würde vielleicht der Gegenstand beitragen, den er in der linken Hand hält; Cavedoni und Bortolotti bezeichnen denselben als *una specie di crustulum*, wobei es freilich unklar bleibt, wie sie sich ein Stück Kuchen in Marmor charakterisiert denken; mir scheint eine Schriftrolle nicht ausgeschlossen, doch ist es vielleicht vorsichtiger, mit Bormann die Bedeutung des sehr beschädigten Objects im Ungewissen zu lassen.

(1) Buecheler erinnert brieflich an Kallimachos frg. 11, wo gerade als Zeichen des geliebten Alten hervorgehoben wird dass ihn die Jungen *χειρὸς ἐπ' οἰκείην ἄχρις ἄγουσι θύρην*, auch an das im Ausdruck anklingende Wort des Pheres Eurip. Alc. 724 *γέροντα βαστάζων νεκρόν*.

Der Sessel mit gekreuzten Beinen und grosser bequemer Rücklehne ist ohne Zweifel zu bezeichnen als *sella gestatoria* oder *baiulatoria*, ein Tragstuhl, wie er für Kranke, welche sich die nötige körperliche Bewegung auf eigenen Füssen nicht verschaffen konnten und deshalb in einer Gestatio oder sonst im Freien spazieren getragen werden mussten, von den alten Aerzten öfter vorgeschrieben wird (1). Dass das Verbum *baiulare* auch in der Inschrift vorkommt, bestätigt die Zuverlässigkeit von Vaccas Abschrift.

Was schliesslich den Fundort anbelangt, so ist die Vigna Saccoccia bei S. Gregorio mir nicht bekannt (2): da sie innerhalb der Serviusmauer und nicht schon an der Nekropole der Via Appia gelegen zu haben scheint, so dürften die *molti belli pili istoriati*, welche in ihr beisammen gefunden wurden, dort schon ihre zweite Verwendung gehabt haben. Aehnlich wie die in unseren Tagen in und bei S. Maria antiqua gefundenen werden sie aus Gräbern der Via Appia in einen christlichen Friedhof, vielleicht den zur Kirche S. Gregorio ad Clivum Scauri gehörigen, übertragen und dort zum zweiten Male für christliche Bestattungen verwendet gewesen sein.

Ch. Huelsen.

(1) z. B. Cael. Aurel. acut. I, 11, 83 p. 33 ed. Amman: *in vicina porticu gestatio adhibenda, ita ut sella baiulatoria vel quolibet sessorio leniter atque mediocriter moveantur.* I, 15, 133 p. 52: *ad largiendum requiem vel somnum sufficiens erit motus baiulatoria sessione adhibitus.* Vgl. noch chron. I, 1, 15 p. 273; 18 p. 274; I, 5, 161. 162. p. 332.

(2) Eine andere Vigna desselben Besitzers lag vor Porta Maggiore an den Wasserleitungen; dort ist der Antinous-Obelisk gefunden. S. diese Mittheilungen 1896 S. 123 f.

ZUR ADOPTION HADRIANS.

Im XIV. Bande dieser Zeitschrift (S. 269 ff.) habe ich nachzuweisen versucht, dass die Ueberlieferung aus dem Altertum, die in der Adoption Hadrians das Werk einer Hofkabale erblickt, keinen Glauben verdient. Es erfüllt mich mit Befriedigung, dass Guido Camozzi in einer Abhandlung *intorno all'adoptio di Adriano imperatore* (1) zu dem gleichen Ergebnis gelangt ist (2). Den inneren Gründen, die auch für Camozzi ausschlaggebend sind, kann ich jetzt einen Grund äusserlicher Natur hinzufügen. Dieselbe Geschichte wird nämlich fast in völlig übereinstimmender Weise aus früherer Zeit berichtet.

Antiochos II. Theos von Syrien hatte seine Gemahlin Laodike, die ihm den Seleukos und Antiochos geboren hatte, verstossen, um die ägyptische Königstochter Berenike heimzuführen, die ihm gleichfalls einen Sohn schenkte. Als er jedoch im Jahre 246 nach Kleinasien reiste, rief er Laodike und ihre Kinder wieder zu sich. Die Königin zeigte sich hiefür nicht dankbar; sie flösste dem Gatten Gift ein, das seinen Tod herbeiführte. Um aber ihrem Sohne Seleukos die Nachfolge zu sichern, arrangierte sie dieselbe Komödie, die Jahrhunderte später, gleichfalls auf kleinasiatischem Boden, die Kaiserin Plotina veranstaltet haben soll. Sie legte einen Mann, der dem todten König sehr ähnlich sah, in sein Bett, und der falsche Antiochos empfahl im Tone eines Sterbenden dem versammelten Volke Laodike und deren Sohn als seine Nachfolger in der Herrschaft (3).

Bereits Droysen hat erkannt, dass die Erzählung vom falschen Antiochos wahrscheinlich eine Fiction der ägyptischen Partei in Syrien sei, verbreitet zu dem Zwecke, um der Designierung der Laodike und ihres Sohnes zum Regierungsantritt — zu der Antiochos doch entschlossen sein musste, da er Beide wieder zu sich rief — den Schein

(1) *Rivista italiana di numismatica*, XIII. 1900, 157 ff.

(2) Nur die Echtheit der Adoptionsmünze, für die Camozzi eintritt, scheint mir trotz seiner Ausführungen sehr bedenklich.

(3) Val. Max. IX, 14, ext. 1. Plin. n. h. VII 53. Als Quelle vermutet Droysen (Geschichte des Hellenismus III 1, 378, 1) Phylarch.

einer betrügerischen Machenschaft zu geben. Dieselbe Anschauung vertritt Beloch, der die Ueberlieferung mit den Worten abfertigt: « für uns ist eine Widerlegung solchen Geredes hoffentlich überflüssig » (1). Mit der wahren Geschichte hat dieses « Gerede » gewiss nichts zu tun, um so weniger als zugleich ein anderer, innerlich besser beglaubigter Bericht über die Vorgänge bei Antiochos II Tode vorliegt (2).

Ist demnach die Fabel vom falschen Antiochos die Erfindung einer politischen Partei, so erscheint doch die Art der Erfindung charakteristisch.

Diese Erzählung gehört in eine Reihe mit den vielen Geschichtsromanen, die aus hellenistischer Zeit — leider nur in abgeleiteten Quellen — überliefert sind. Sie trägt denselben Charakter wie die Geschichten von Antiochos I Soter, der aus Liebe zu seiner Stiefmutter sterbenskrank wird, von Berenike, wie sie den Mörder ihres Kindes verfolgt, von Antiochos Hierax, der mit Hilfe eines Mädchens aus seinem Gefängnis entflieht, dessen Ermordung von seinem Pferde gerächt wird u. v. a. Es ist gewiss kein Zufall, dass diese Erzählungen, die sich sehr deutlich von den anekdoten- und lehrhaften politisierenden « Novellen » der früheren griechischen Geschichte unterscheiden, erst mit der Zeit Alexanders des Grossen anheben. Denn in ihrer phantasievollen Erfindung, in der Rolle, die das weibliche Element, die Intriguen serailartigen Charakters in ihnen spielen, weisen sie deutlich auf orientalischen Ursprung hin (3). Speciell das Motiv der Unterschiebung eines Menschen für einen Sterbenden oder Todten kehrt in diesen Romanen öfters wieder (4). Eine Analogie findet dasselbe, wie mir Dr. Rudolf Geyer freundlichst mitteilt, in den Märchen von Tausend und Einer Nacht. Die Geschichte vom Fischer und dem Ifrît erzählt (5), wie ein König

(1) Sybels Hist. Ztschr. LX, 1888, 500.

(2) Vgl. Droysen a. a. O. III 1, 377 f. Koepp, Rhein. Museum XXXIX, 1884, 220. Beloch a. a. O. Wilcken bei Pauly-Wissowa I, 2457. Niese, Geschichte der griech. und maked. Staaten II 146.

(3) Man vergleiche, was Rohde (Griech. Roman 2. Aufl. S. 198) über den « orientalischen Charakter des Alexanderromans » schreibt, ebda S. 203: « diese Abenteuer Alexanders sind nicht viel mehr als ein zufällig erhaltener Rest einer weit ausgedehnten Fülle ähnlicher Märchen ». Ueber Niederschläge des Alexanderromans in der römischen Kaisergeschichte s. Gardthausen, Augustus II 1, 15 f.

(4) Vgl. Droysen a. a. O. III 1, 278, 1. Sowol der todten Berenike als ihrem Sohne sollen Lebende unterschoben worden sein.

(5) Achte und neunte Nacht. Ich benutzte die Uebersetzung von Henning.

den schwerkranken Sklaven, den eine Zauberin abgöttisch liebt, erschlägt, sich an dessen Stelle aufs Lager legt und mit verstellter, erlöschender Stimme die Zauberin, die ihn für ihren Geliebten hält, zur Entzauberung ihres Gemahls und seiner Untertanen veranlasst. Einzelne Züge desselben Märchenmotivs finden sich bereits in einer Erzählung des alten Testaments. Im ersten Buche Samuelis (Cap. 19) wird berichtet, wie Michal, Davids Weib, ihrem Gatten, der von Saul verfolgt wird, zur Flucht verhilft und an seiner Stelle ein Gottesbild, sorgfältig wie einen Kranken zugedeckt, ins Bett legt, Die Boten Sauls bringen ihm die Meldung, dass David krankdarniederliege; erst als der König den Befehl giebt, den Kranken im Bette zu ihm zu tragen, wird der Betrug entdeckt (1). Von Erzählungen dieser Art führt ein kurzer Weg zum Märchen vom « falschen König », das sich bis in seine indische Urform zurückverfolgen lässt (2).

Die « geheimnisvollen Vorgänge am Todtenbette Traians » gewinnen durch solche Analogien nicht an Glaubhaftigkeit. Die Erzählung vom Pseudo-Traian wird ungeachtet der vielen ähnlichen Züge nicht eine bewusste Wiederholung des Berichtes über Antiochos' Tod sein, sondern beide Ueberlieferungen dürften auf weiter verbreitete, orientalische Vorstellungen zurückgehen (3).

Wien. EDMUND GROAG.

(1) Ueber den unhistorischen Charakter dieses Berichtes vgl. Stade, Geschichte des Volkes Israel S. 235.

(2) Vgl. Benfey, Pantschatantra I 121 ff. Varnhagen, Ein indisches Märchen auf seiner Wanderung durch die asiatischen und europäischen Litteraturen. Berlin 1882.

(3) Wie ich sehe, tritt v. Domaszewski meinen Ausführungen entgegen (Neue Heidelberger Jahrbücher X 1900, 227). In dem Umstand, dass Hadrian an die Armee ein doppeltes Donativ austeilte (Hist. Aug. Hadr. 5, 7) erblickt er einen Beweis, dass derselbe « keinen gesicherten Anspruch auf den Thron besass ». Aber dies wird dadurch ebensowenig bewiesen, als aus der Erhöhung des Truppensoldes, die Domitian vornahm, die Unsicherheit von dessen Thronansprüchen hervorgeht. Die gefahrenschwangere Lage, die eben überstandenen Kriegsstrapazen boten hinlängliche Gründe für Hadrian, seine Soldaten reichlich zu bedenken. Was die Scene auf dem Beneventer Bogen anlangt, so bleibt v. Domaszewski bei seiner früheren Deutung. Den neben Traian stehenden Mann, den er früher Lusius Quietus benannte, hält er jetzt für Abgar von Osroene; aber jüngst hat wieder Hans Schrader (Ueber den Marmorkopf eines Negers, 60. Winckelmanns-Programm Berlin 1900, 37, 42) bemerkt, er könne nicht finden, dass « in den Zügen dieses Mannes etwas vom römischen Typus Abweichendes liegt ». Ueberdies ist nicht einzusehen, wie von Domaszewski die Darstellung des Abgar, dessen Hauptstadt noch unter Traian von den Römern zerstört wurde, auf einem Denkmal, das nach seiner Meinung erst der hadrianischen Zeit angehört, rechtfertigen will.

EIN PFEILERCAPITELL AUF DEM FORUM.

(Taf. XII).

Das auf Tafel XII in vier Ansichten abgebildete, figurenreiche Pilastercapitell von carrarischem Marmor, etwa 56 cm. hoch und breit, gegen 37 cm. tief, an der obern Lagerfläche mit mehreren Dübellöchern versehen, ist nur halb ein Ineditum. Der Teil rechts von dem diagonalen Bruch, mit der stieropfernden Nike und Tellus, war schon bei den Ausgrabungen der Jahre 1870 bis 1872 über der östlichen Langseite des Castorentempels zu Tage gekommen (1) und wurde in den *Annali* 1883 nach Eichlerscher Zeichnung mit durchaus zutreffenden Erläuterungen von Wissowa herausgegeben (2). Das andere Bruchstück fand sich erst 1899 bei der Freilegung der Regia hinzu. So vervollständigt steht das Capitell jetzt an den Fundamenten des Augustusbogens. Hülsen hatte kürzlich, bei einer lehrreichen Führung über das Forum, die Freundlichkeit, mich auf das merkwürdige Stück hinzuweisen. Mein Eindruck war sogleich, dass es, trotz seiner hervorragenden Schönheit, doch erst etwa septimischer Zeit zuzuweisen sei. Diese Gefühlsdatierung durch Stilanalyse zu begründen, dürfte freilich auch heute weder mein Wissen noch das spärliche Material an brauchbaren Abbildungen vergleichbarer Denkmäler genügen. Um so grösser war die Freude, bei genauerem Zusehen in den dargestellten Gegenständen selbst eine unzweideutige Bestätigung jenes Eindrucks zu finden.

Das Capitell ist, von den Münzen und von anderen, mehr oder weniger zweifelhaften Portraits (3) abgesehen, das erste (4)

(1) Jordan im Hermes VII 1873 S. 267 f. Die genauere Angabe der Fundorte wie andere Nachträge zu meinen Aufzeichnungen verdanke ich der unermüdlichen Güte Petersens.

(2) *Annali* 1883 *tav.* M. p. 164 ff.

(3) Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 3 Tf. 25; Furtwängler, Ant. Gemmen Tf. 48, 22-24. 33.

(4) Meinen Versuch, die Statuen von Carnuntum Archäol. epigr. Mitth. aus Oesterr. VIII 1884 Tf. 1 und 2 S. 5 ff. für Elagabal in Anspruch zu

bildliche Zeugniss aus den denkwürdigen Jahren 219 bis 222, da der schamlose Schlingel aus Syrien, Namen und Thron der Antonine entehrend, Roms Götter wie Bürger in den Dienst seiner Kaaba zwingen durfte.

Quer vor der linken Kante des Capitellkerns steht nämlich, auf dem mit Fransentuch verhangenen, löwenfüssigen Stuhle, nichts anderes als der « konische » (1) oder, wie wir eher sagen: bienenkorbförmige Stein des « Iuppiter oder Sol » von Emisa (2), mit dem Adler davor, bis in Haltung und Kopfwendung des Vogels genau so, wie er jedem von den Münzen her erinnerlich ist (3). Am bekanntesten sind die Prägungen seines kaiserlichen Dieners mit den Umschriften *Sancto Deo Soli Elagabal* (4) und *Conservator Aug(usti)* (5) (Tafel XII, 1, 2), welche später der Prätendent

---

nehmen, brauche ich kaum ausdrücklich zu widerrufen. Einen neuen Deutungsvorschlag macht Domaszewski, Relig. d. röm. Heeres (aus der Westdeutschen Zeitschr. XIV 1895) S. 65. Wenn er selbst S. 60 f. die dreieckigen Dolichenusreliefs Tafel IIII mit dem bienenkorbförmigen Stein von Emisa in Beziehung brachte, so darf auch diese These ohne Widerlegung bleiben, zumal da mir ihr Urheber mittheit, dass er sie selbst aufgegeben hat. Ueber diese Reliefs vgl. Löschcke in den Bonner Jahrbüchern 107, 1901 S. 66 ff.

(1) Herodian 5, 3, 5: *λίθος μέγιστος κάτωθεν περιφερής, λήγων ἐς ὀξύτητα, κωνοειδὲς αὐτῷ σχῆμα.*

(2) *Iovis vel Solis*, Vita Heliog. 1, 5; 17, 8 vgl. im Allgemeinen Preller-Jordan, Röm. Mythol. II³ S. 399 f, Roscher, Lexik. d. Mythol I. S. 1229 f. (Ed. Meyer). Daremberg-Saglio, *Diction. d. antiq.* II I S. 529 f. (F. Lenormant); auch die S. 276 A. 1 citierten Aufsätze.

(3) Die Uebersicht des numismatischen Materials haben mir die Herren Babelon in Paris, G. F. Hill in London, K. Regling in Berlin durch freundliche Zusendung von Gipsabgüssen, letzterer auch durch einige Litteraturangaben erleichtert, wofür ihnen hier der verbindlichste Dank wiederholt sei.

(4) Silberdenare wie Cohen, *Méd. imp.* IV² S. 349, 267, danach Roscher, Lexik. d. Mythol. I S. 1229. Daremberg-Saglio II 1 S. 529, 2617.

(5) Goldmünzen wie Cohen IV² S. 325. 16, hier Tf. XII, 1, 2 nach Gipsabdrücken von Exemplaren im britischen Museum und in Berlin; vgl. Rollin et Feuardent *Collect. Ponton. d'Amécourt Monnaies d'or rom. et byz.* 1887 Nr. 455 Tf. 17; Goldmedaillon Friedländer-von Sallet Münzkab. in Berlin Nr. 1104 (fehlt bei Cohen); Bronzemedaillon Cohen S. 325 f., 20 und Fröhner *Médaill. de l'emp. Rom.* S. 167, danach Baumeister Denkm. I S. 469; nur hier ist der Contour des Steines, um ihn deutlicher gegen den Adler abzusetzen, rahmenartig gedoppelt. — Vgl. noch die Münze von Aelia Capitolina

Sulpicius Uranius nachbildete (1): der Fetisch auf dem Viergespanne, in einigen Typen von vier Sonnenschirmen umgeben, wie ihn jener um die Sommersonnenwende aus dem palatinischen in das vorstädtische Heiligtum überführte (2). Dass auch zu Hause der Steingott nicht am Boden sass, lehren, in Uebereinstimmung mit unserm Relief, emisenische Münzen aus der Zeit von Caracalla, Elagabal und Uranius, wo die Säulen des berühmten heimischen Tempels auseinandertreten, um den auch hier von Sonnenschirmen geschützten Bewohner zu zeigen. Von den vier im Londoner Münzkatalog abgebildeten Beispielen dieses Gepräges lässt nur eins den Sitz fort (3), auf zweien ist er blos in einfach rechteckigem Umriss kenntlich (4), das ausführlichste, auf unserer Tafel als Nr. 5 abgebildete Stück (5) gibt ein Gestühl auf zahlreichen balusterähnlichen Füssen, deren engeres Zusammenrücken nach den beiden Seiten hin unverkennbar eine runde, dem Grundriss des Steins entsprechende Form andeutet. Dem stoffbehangenen Sitze des Capitells am nächsten kommt der des neuen Münzbildes, welches Uranius mit der von Elagabal übernommenen Umschrift *Conservator Aug(usti)* verband (6) (Tafel XII, 3), wo freilich die Form des Steines selbst verhüllt wird durch einen festlichen Ornat von Binden und Gewändern nebst kronenartigem Aufsatz (oder Thronlehne?).

Auf allen anderen erwähnten Münzen verdeckt ihn, wie in dem Marmorwerke, nur das davorgesetzte Bild des Sonnenvogels. Nach

---

mit Viergespann von vorn Zeitschr. f. Numism. VII 1880 S. 219 (Friedländer), deren Mannsbildniss nach Regling ebensogut Elagabal wie Caracalla bedeuten kann.

(1) Gold und Silber: Cohen IV² S. 503, 2; *Collect. Ponton d'Amécourt* (s. vorige Anm.) Nr. 472 Tf. 18; Zeitschr. f. Numism. XVII 1890 Tf. 4, 9 S. 242 (v. Sallet), wo die Litteratur.

(2) Herodian 5, 6, 6.

(3) *Catal. gr. coins Brit. Mus. Galatia* etc. (Wroth) Tf. 28, 2 S. 241, 24.

(4) *Catal.* a. a. O. Tf. 27, 13; 14 S. 239, 16; 17 Caracalla und Elagabal.

(5) *Catal.* a. a. O. Tf. 27, 12 S. 239, 15 Caracalla; auch P. Gardner, *Types of gr. coins* Tf. 15, 1 und Donaldson *Archit. numism.* Nr. 19 S. 72 f., der das Gestühl für eine Balustrade hielt. Ueber die runde Form des Steins s. oben S. 274 A. 1.

(6) Aureus, Cohen, *Méd, imp.* IV² S. 503, danach Roscher I S. 1229; schlecht Daremberg-Saglio S. 529, 2618, unsere Abbildung Tf. XII, 3 nach Gipsabdruck des Exemplars im britischen Museum.

dem Zeugniss unseres Denkmals war der Adler gewiss plastisch, wohl in Gold ausgeführt, nicht, wie vermutet worden ist, einer Hülle eingestickt (1). Die ältesten Belege für diese Verbindung, unter Antoninus geschlagene Münzen von Emisa (2) (Tafel XII, 4) setzen den Vogel, vielleicht noch lebendig, nicht als Bild gedacht, oben auf den Fetisch. Hier trägt er, wie auch sonst in Prägungen desselben Bereiches (3), im Schnabel einen Kranz mit flatternden Bändern, der übrigens, trotz der Kleinheit des Bildes, auf einzelnen Elagabalmünzen mit dem Viergespanne wenigstens angedeutet scheint (4). Sogar diese Einzelheit kehrt auf dem Capitell wieder: der Bruch am Adlerschnabel hat eine diesem selbst nicht zukommende Ausdehnung und dass hier der Kranz abgesprungen ist, verrät mit Sicherheit das geschlängelte Bandende, welches, das Gefieder verdeckend, an der Brust des Vogels haftet und nach oben an Relieferhebung zunimmt, besonders deutlich auf unserer Tafel rechts unten zu erkennen.

Dass der Stein, soweit er hinter dem Adler sichtbar bleibt, glatt erscheint, also die von Herodian erwähnten *ἐξοχάς τε τινὰς βραχείας καὶ τύπους*, das naturwüchsige Relief an der schlackigen Oberfläche des Aëroliths, vermissen lässt, hat das Relief auch mit den Münzen gemein, ausgenommen nur die von Aelia Capitolina, wo jene Zeichnung mit unregelmässigen Reliefpunkten angedeutet ist (5).

(1) So Fröhner im *Annuaire de numism.* XIV 1890 S. 471; Domaszewski a. a. O. (oben S. 274 A. vor 1.) S. 61. Richtig F. Lenormant bei Daremberg-Saglio S. 529 r.

(2) Unsere Abbildung Tf. XII, 4 nach Gipsabdruck des Exemplars *Catal. gr. coins* a. a. O. Tf. 27, 8 S. 237, 4, ein anderes im berliner Kabinet; vgl. Mionnet, *Descr.* V. S. 229, 608.

(3) Z. B. *Catal. gr. coins* Galatia etc. Tf. 17, 12 S. 143, 42 (Hieropolis Cyrrh., Caracalla); Tf. 23, 5; 7, Tf. 24, 1 S. 192 ff. Nr. 343, 351, 382 (Antiochia, M. Aurel, Sept. Severus, Geta); Tf. 36, 5 S. 291, 7 (Heliopolis, Caracalla) u. a. m.

(4) Z. B. auf dem Tf. XII, 1 abgebildeten Aureus und auf anderen Exemplaren des oben S. 274 A 5 angeführten Typus.

(5) Herodian 5, 3, 5; die Münze von Aelia oben S. 274 A. 5. Die keineswegs als « glänzend und edelsteinartig » bezeichneten Erhöhungen in der *λαμπρὰ σφραγίς* des *λᾶος* der Aberkiosinschrift zu finden, gehört zu den Interpretationskünsten, mit denen A. Dieterich, Grabschr. d. Aberk. S. 32 diese Urkunde auf Elagabal zu beziehen fertig gebracht hat, was mir Hülsen ins Gedächtnis zurückrief.

So bleibt in diesem Teile des Reliefs auch nicht ein Zug, für den die Münzdarstellungen des Gottes von Emisa die Belege versagen. Nur die zu meiner Kenntniss gelangte Skepsis eines Kenners römischer Altertümer drängt mich, zu erwägen, ob diese vollendete Uebereinstimmung nicht irre führen, ob es sich nicht um einen andern, ähnlichen Cultstein handeln kann. Solche hat es allerdings mehrfach gegeben (1). Unter Elagabal geprägte Münzen von Tyros zeigen ihrer gleich zwei, beiderseits von einem Oelbaum (2); einer, in seinem Tempel stehend, wurde als Zeus Kasios zu Seleukia in Pierien (3), ein anderer als *Diana Perg(aea)*, mit unverständlichem Emblem davor auf eine Basis gesetzt, von Nerva (4) und ganz ähnlich im kappadonischen Caesarea aufs Geld geprägt. Auch auf einem Grabstein in Aintab (Doliche) sah Puchstein (5) etwas ähnliches, doch musste ich bei der mir freundlich mitgeteilten Skizze eher an einen Bienenkorb denken (6). So gross aber auch die Aehnlichkeit dieser und anderer Darstellungen von Baetylen mit jenen des emisenischen sein mag, ihnen allen fehlt die charakteristische Verbindung mit dem Adler. Dafür weiss ich nur eine, aber eine wesentlich verschiedene Analogie, die im phokischen Krieg weggenommenen zwei Goldadler beiderseits vom delphischen Omphalos, wie sie ein Kyzikener (7) und das schöne, von Wolters erläuterte Relief aus Sparta (8) darstellt.

Kann also die Deutung unseres thronenden Steines auf den Elagabal keinen Zweifel leiden, dann wird niemand sein Auftreten an einem offenbar prächtigen Bauwerke der Stadt anderer Zeit zuschreiben wollen, als der kurzen Episode, da ihn sein auf den

(1) Einiges bei M. W. de Visser, *de Graec. diis non referentibus speciem humanam, spec. litter. Lugduni-Batav.* 1900. S. 40 ff.

(2) Babelon, *Catal. mon. gr. Bibl. nat. Perses Achém. etc.* Tf. 37, 9; 38, 24 und 25, S. 328 ff. Nr. 2241, 2258, 2349, 2350.

(3) *Catal. gr. coins Brit. Mus. Galatia* etc. (Wroth) Tf. 33, 3 und 8, S. 274 ff. Nr. 40 und 58. Vgl. immerhin auch den schlankern Stein von Chalkis am Libanon ebenda Tf. 33, 10, S. 279, 1.

(4) Cohen, Med. imp. II² S. 5, 42.

(5) *Catal. gr. coins* a. a. O. Tf. 9, 19, S. 55, 73.

(6) Humann und Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien S. 399 f.

(7) *Catal. gr. coins Brit. Mus. Mysia* etc. Tf. 8, 7.

(8) Athen. Mitth. XII 1887 Tf. 12, S. 379 Ein ähnliches Relief erwähnt A. Wilhelm i. d. Jahresh. d. öst. Arch. Inst. I 1898 Beiblatt S. 43.

Kaiserthron erhobener Priester dorthin versetzt hatte. Aus des jungen Fanatikers religiösem Treiben erklärt sich dann auch ungesucht der ganze Zusammenhang, in den der Fetisch auf dem Capitell gesetzt ist.

Er wird umgeben von zwei auf Basen stehenden Götterbildern, welche trotzdem, gleich lebenden Frauen, die ihm zugekehrten Hände wie liebkosend an seinen Scheitel legen. Die zur linken machen Aegis und Helmbusch als Pallas kenntlich. Die andere, mit verhülltem Oberkörper, ist zu sehr verstümmelt, um für eine Deutung Anhalt zu bieten. Hier helfen die Schriftsteller weiter. Herodian berichtet, wohl nicht ohne anekdotenhafte Entstellung, wie der Knabe, nachdem er sich selbst dreimal verheiratet, auch seinen Gott mit Frauen versorgte (1). Erst gab er ihm das altehrwürdige Palladium, das er freventlich aus dem *penus Vestae* fortschleppte (2). Dann, als er fand, die waffenstarrende, kriegerische Jungfrau behage dem Götzen nicht, liess er aus Karthago das Cultbild der *Οὐρανία* kommen, und feierte den neuen Bund freudig als Hochzeit der Sonne mit dem Monde. Dass zur Ermöglichung dieser zweiten Ehe die erste aufgelöst worden sei, wie es der Kaiser selbst für sich tun musste, wird nicht gesagt und ist gewiss nicht anzunehmen. Da nun die Karthagische Astarte von den Römern meist der Iuno gleich gesetzt wird, ergibt sich als Kern dieses Berichtes eine Trias gleich der in unserem Relief dargestellten. Sie war gewiss der Capitolinischen nachgebildet, im Sinne des ausgesprochenen kaiserlichen Willens, den Fetisch an Statt des Iuppiter optimus maximus zum obersten Gotte des Reiches zu machen (3).

Dieses Zusammentreffen der bildlichen und schriftlichen Ueberlieferung wird schwerlich dadurch beeinträchtigt, dass sich der Künstler in der Darstellung der Göttinnen nicht an die bei Herodian genannten Cultbilder hielt, vielleicht weil sie sich nicht recht in seine Composition fügten. Die Gestalt des Palladions kennen

(1) Herodian 5, 6, 3 ff. vgl. Cass. Dio 79, 12. An den Versuch Dieterichs, diese Hochzeit in die Aberkiosinschrift hineinzulesen (S. 28 ff. seiner oben S. 276 A. 5 citierten Schrift), wird man angesichts des Capitells noch weniger glauben können als bisher.

(2) Vgl. Vita Heliogab. 3, 4. 6, 9.

(3) Cass. Dio 79, 11, Vita Heliog. 7, 4, Herodian 5, 5, 7, dazu Domaszewski a. a. O. (oben S. 274 A. vor 1) S. 61.

wir ja nicht genau, denn die einzige bildliche Wiedergabe, von der ich weiss: als Attribut in der Hand der Vesta auf Kaisermünzen (1), ist undeutlich. Allein da es für uralt gehalten wurde, ist es doch wohl archaisch oder mindestens archaistisch, überdies sehr klein zu denken (2). Weniger fällt ins Gewicht, dass der mutmaasslichen Caelestis die Löwen mangeln, deren in ihrer « Mitgift » zwei goldene erwähnt werden. Sie kann trotzdem durch die anderen charakteristischen Attribute, Mauerkrone und Blitz, so wie durch die Tracht, hinlänglich bezeichnet gewesen sein (3).

Ganz verständlich ist es ferner, wenn hier das Stieropfer für den *deus invictus Sol* (4), das in Wirklichkeit der Kaiser selbst vollzog (5), in dem schönen alten, auch damals noch beliebten Bildtypus (6) dargebracht wird von seiner *Victoria aeterna* (7). Die Siegesgöttin erscheint auch sonst im Dienst orientalischer Götter, z. B. auf phönikischen Münzen dieser Zeit die Stadtgöttin kränzend (8). Immerhin sei noch daran erinnert, dass unser Princeps selbst das Gemälde, welches ihn mit dem Fetisch darstellte, in der Curie gerad oberhalb der Victoriastatue aufrichten liess (9). Ein klarer Ausdruck für die Weltherrschaft des neuen Gottes ist es endlich, wenn dem Stieropfer die kindernährende Tellus, mit dem Füllhorn in der Rechten, ebenso zusieht, wie der Rückgabe der Feldzeichen auf dem Panzer der Augustusstatue.

Ist so die Beziehung des Capitells auf den Gott Elagabal unzweifelhaft, dann wird es von einem ihm gewidmeten Bauwerke

(1) Z. B. Cohen, *Méd. impér.* I² S. 467, 15 ff. vgl. Marquardt-Wissowa Röm. Staatsverwaltung III² S. 250 A. 7.

(2) Cass. Dio 79, 12.

(3) Vgl. Roscher S. 612 f.

(4) So heisst Elagabal z. B. *C. I. L.* X, Nr. 5827 und in dem Militärdiplom *Ephem. epigr.* II S. 464.

(5) Herodian 5, 5, 8.

(6) Zeitlich am nächsten stehen wohl die ziemlich plumpen Reliefs Mariani und Vaglieri, *Guida del museo naz. n. Terme* ² *Ala* III Nr. 31. 33. 38. 40 S. 42.

(7) *C. I. L.* XIV Nr. 2257, erläutert von Domaszewski a. a. O. (oben S. 274 A. vor 1) S. 38.

(8) Z. B. Babelon, a. a. O. (oben S. 277 A. 2) S. 185 S. 1294 ff. S. 202, 1467 f. Tf. 27, 17; S. 217, 1498 f. Tf. 28, 21; S. 225; 1547 f. Tf. 29, 11; S. 259, 1779 ff. S. 262, 1894 f. Tf. 32, 18.

(9) Herodian 5, 5, 7.

herrühren. Der eine von den beiden Tempeln, die ihm der Kaiser zu Rom erbaute, und zwar der bedeutendere im Vergleiche zu dem vorstädtischen Sommerhaus, erhob sich auf dem Palatin beim Kaiserpalast und bestand auch nach dem Sturze des Gründers, dem die Heimkehr des Steines nach Emisa folgte, noch einige Zeit lang weiter (1). Dass ein Werkstück von ihm auf den benachbarten Teil des Forums geraten sei, dürfte immerhin glaublicher sein, als die nicht gerade auszuschliessende Annahme eines dritten Heiligtums daselbst oder eines auf den Gott bezüglichen Einbaus in eines der älteren Bauwerke, etwa in den von seinem Priester mehrfach entweihten Vestabezirk (2).

Dieser Vermutung widerspricht die mässige Grösse des Capitells, dessen Hauptmaasse, wie gesagt, nur etwa 66 cm. betragen, gewiss nicht. Denn der Syrer kann in der kurzen Spanne seiner Herrlichkeit unmöglich dem emisenischen Mutterheiligtum (3) entsprechende, gewaltige Tempel, von denen nur der phrasenhafte Herodian spricht (4), zu Stande gebracht haben. Ein solcher wird der palatinische auch desshalb nicht gewesen sein, weil er an die Stelle der sonst unbekannten, schwerlich sehr ausgedehnten *aedes Orci* trat (5). Ueberdies könnte der Pilaster nicht zu dem eigentlichen Tempelhause, sondern zu einer von den Hallen seines Bezirks gehört haben.

Dass es solche gegeben hat bestätigt die erst neuerdings von Fröhner bekannt gemachte Bronzemünze aus dem letzten Jahre des Kaisers, wenn sie, wie kaum bezweifelt werden kann, das Elagabalium wiedergibt (6). Da die veröffentlichte Zeichnung des leider nicht tadellos erhaltenen Bildes zu wünschen lässt, wird es hier auf Tafel XII, 6 nach Gipsabdruck neu reproducirt. Der Herausgeber hatte ihm seiner Zeit eine sehr complicirte Deutung gegeben.

(1) [Kiepert-]Hülsen, *Formae Urbis* S. 77 f.

(2) Vita Heliogab. 3, 4. 6, 7.

(3) Avienus *descr. terr.* 1054 f. Münzbilder oben S. 275, Taf. XII, 5.

(4) Herodian 5, 5, 8: *νεών τε μέγιστον καὶ κάλλιστον* auf dem Palatin; 5, 6, 6, *νεών τε μέγιστον καὶ πολυτελέστατον* in der Vorstadt.

(5) Vita Heliog. ab. 1, 6.

(6) *Annuaire de numism.* XIV 1890 S. 468. Den Gipsabdruck der einst Martinetti gehörigen Münze verdanke ich der Güte Fröhners. Die Legenden lauten *Imp. Caes. M. Aur. Antoninus Pius Aug.* und *p. m. tr. p. V. cos IIII p. p.* — Das Stück ist in Hülsens Nomenclator topographicus (oben A. 1) nachzutragen.

Doch braucht darauf nicht eingegangen zu werden, denn er selbst beseitigt sie jetzt durch den Vergleich mit der besser erhaltenen sowie vollständiger und klarer gezeichneten Darstellung eines gleichartigen, wenn nicht gar desselben, damals laut Umschrift *Iovi Ultori* geweihten Baucomplexes auf Münzen des Alexander Severus (1) (Tafel XII, 8). Im Hintergrunde ragt der Tempel empor. Auf der Elagabalmünze wird er teilweise verdeckt durch den Kaiser, der mit einem kleinen Begleiter von rechts herantritt, die rechte Hand wie spendend vorgehalten über einen Altar oder ähnlichen Gegenstand, an dessen anderer Seite eine dritte, gleichfalls kleinere Person dem Hohenpriester gegenübersteht. Unter den Füssen dieser Gruppe erscheint, von vier Säulenpaaren dreigeteilt, mit statuarischem Aufsatze, wohl einem Viergespanne, bekrönt, das Eingangsthor zum Tempelhofe, hineingestellt zwischen zwei Hallenflügel, die sich gegeneinander mit aediculaartigen, Adler als Firstakroter tragenden Schmalfronten öffnen, nach aussen aber mit Quadermauern abschliessen. Zu dieser Eingangsfront empor führt eine Freitreppe. Darunter ist im Kreisabschnitt noch ein Geländer kennlich, das nach Analogie der Severusmünzen einem vorgelegten, beiderseits auf Stufen zugänglichen Podium (Altar?) angehört.

An einem Heiligtum dieser Art unser Capitell unterzubringen bietet nicht die geringste Schwierigkeit. Trefflich passen würde es zu den Angaben Herodians über die Schönheit und Pracht der Tempelbauten dieses verschwenderischen Fürsten (*κάλλιστον* und *πολυτελέστατον*). Denn es gehört unstreitig zu den kunstreichsten und reizvollsten Beispielen seiner Art (2), gerade in der soviel ich weiss unerhörten, kecken Asymmetrie seines reichen Bildschmukkes, dem zu Liebe das in seinen Formen an strenge alte Muster

(1) Cohen Med. imp. IV² S. 411, 102 f. Donaldson, *Archit. numism.* Nr. 8 S. 35. Den abgebildeten Gips hat Herr Babelon freundlich besorgt.

(2) Ich führe das Wenige an, was mir an Publicationen figurirter korinthischer Capitelle zur Hand ist: *Gaz. arch.* III 1877 Tf. 10 S. 57 ff. Tf. 29. 30 S. 184 f. (E. de Chanot); VI Tf. 35. 36 S. 216 f. (Babelon); *Bull. d. commiss. comun.* VI 1887 Tf. 15. 16 S. 199 ff. (Vespignani). Vgl. unten S. 282 A. 1. Ich weiss wohl, dass ihrer mehrere in Museen, z. B. im Lateran und in Constantinopel, und in Kirchen, wie Sta. Maria in Cosmedin und S. Lorenzo fuori stecken. Hülsen verweist auf G. B. Piranesi, *Magnificenza ed architettura dei Romani* Tf. 7. 12. 13. 17. 18, was mir nicht zur Verfügung steht.

anknüpfende korinthische Capitellornament mit souverainer Freiheit verschoben ist. Dass diese Dissonanz einst am Bau durch ein in umgekehrter Folge componiertes Gegenstück gelöst wurde, hat schon Wissowa vermutet. Das Herumgreifen des Bildwerkes nur um die linke Ecke weist auf Zugehörigkeit zu dem rechten von zwei antenartigen Pilastern beiderseits eines Einganges hin.

In der Sculpturarbeit übertrifft unser Stück bei weitem die zunächst vergleichbaren Figurencapitelle der unter Elagabal noch im Ausbau begriffenen Caracallathermen, besonders die grossen, von denen das eine, mit einer Nachbildung des Herakles Farnese gezierte, auch in Abbildungen verbreitet ist (1). Aber unter den kleinern, zumeist in den Nebensälen, durch die man jetzt das Frigidarium betritt, umherliegenden, werden sich doch beachtenswerthe Parallelen, gegenständliche wie stilistische, finden, so z. B., wenn ich nicht irre für die geflügelten Protomen — in unserem Falle waren es Löwengreifen, wie an den kleineren Propyläen zu Eleusis (2) — beiderseits der Eckvolute, bis zu einem gewissen Grad auch für den Schnitt der Akanthosblätter. In diesem Punkte steht aber vielleicht der Bogen der Goldschmiede näher.

Doch eine gründliche Formenvergleichung kann erst unternommen werden, wenn die durch bahnbrechende Forschungen des letzten Jahrzehnts in ihrer ganzen Unabweislichkeit klargestellte Pflicht, die weitausgedehnte *terra incognita* der römischen Kunst, vorab ihre zeitlich bestimmten Denkmäler, ausreichend bekannt zu machen, der Erfüllung näher gerückt ist.

Auch dann freilich dürfte unser Denkmal aus seiner Umgebung hervorleuchten, was aber keinen Zweifel an der mit der Deutung gewonnen Zeitbestimmung begründen kann. Ob der Künstler sein originelles Können ebendaher mitbrachte, woher der Bauherr und sein Gott gekommen waren? Die Römerbauten in der Umgebung Emisas, in Heliopolis und Palmyra, scheinen dieser Annahme nicht besonders günstig.

Leipzig, August 1901. FRANZ STUDNICZKA.

(1) Sybel, Weltgesch. d. Kunst S. 424. Woermann, Gesch. d. Kunst I S. 432. Kleinere Capitelle bei Iwanoff, Architekton. Studien III Thermen herausg. von Hülsen, Text Tf. H. Ein anderes oben S. 248.

(2) Sybel, Weltgesch. d. Kunst S. 319, Winter, Kunstgesch. in Bildern I Tf. 19, 11, vgl. Athen. Mitth. XIV 1889 S. 9 ff.

AUSGRABUNGEN VON POMPEJI.

(Tafel XIII).

Ueber das Hauptresultat der Ausgrabungen dieser letzten Jahre, den Tempel der Venus Pompeiana, ist *Mitth.* XV (1901) S. 270 ff. berichtet worden. Es erübrigt, in der Kürze einige in derselben Zeit, auch kurz vorher und nachher, ausgegrabene Privathäuser zu besprechen.

I. Nordostecke der Insula VI 15.

Die Insula, deren Südende das Haus der Vettier bildet (*Mitth.* XI, 1896, S. 1 ff.) ist im übrigen *Mitth.* XIII (1898) S. 3 ff. beschrieben worden; nur die Nordostecke war damals noch nicht ausgegraben. Wir geben hier (S. 284) den Grundriss, nach dem der *Mitth.* XIII, Tf. I-II gegebene zu berichtigen ist: der Eingang N. 13 war damals noch nicht sichtbar.

N. 13-15.

Wie schon N. 10-11, so sind auch die letzten Häuser dieser Reihe mit Läden auf die Strasse geöffnet. Und zwar scheinen es sämmtlich Schenkwirtschaften gewesen zu sein; wir müssen uns erinnern, dass wir hier in unmittelbarer Nähe des dem Nordende der Stabianer Strasse entsprechenden Thores sind. In diesem Hause wurde wohl die Wirtschaft in den beiden Räumen N. 13 und 14 von dem Hausherrn selbst betrieben, der weiter rückwärts um das Atrium *f* seine Wohnung hatte. Denn die langen Fauces *c* sind mit den Wirtschaftsräumen durch Thüren verbunden, ihrerseits aber von dem Inneren des Hauses in keiner Weise getrennt, und das offenbar zum Laden N. 13 gehörige Speisezimmer *t* steht mit dem Atrium *f* in Verbindung.

Der Laden N. 13 (*e*) ist ganz roh, ohne Malerei und ohne Ladentisch. Der hinter ihm liegende Raum *d* hat zwar einen aus einer rohen Stuckmasse bestehenden Fussboden, war aber in der letzten Zeit ein unbedeckter Hof; das in ihn gefallene Regenwasser sammelte eine in *e* befindliche Cisterne. Vorn bei dem Durchgang zu *e* ist ein grosses Dolium in den Boden eingelassen. Auf die

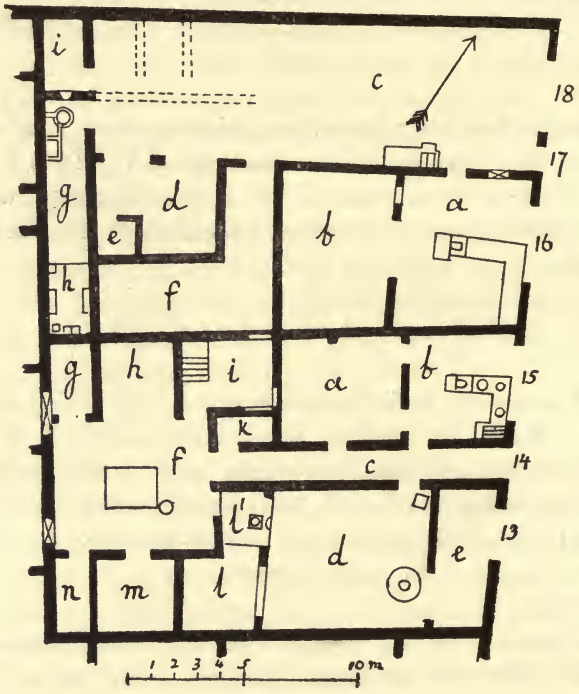


Fig. 1.

Rückseite des Hofes öffnet sich das Speisezimmer *l* mit einem Fenster; es ist zugänglich durch den auch mit dem Atrium in Verbindung stehenden Durchgangsraum *l'*; in beiden Reste einer dürftigen Decoration letzten Stils auf rotem Grunde.

Dagegen haben bei N. 15 *a* und *b* ihre vollständige Bemalung, letzten Stiles aber vor dem J. 63: kein Sockel; gleich am Boden die grossen Wandfelder, in *b* rot, in *a* gelb mit einem Vogel oder

Tier in der Mitte eines jeden; über ihnen roher Stuck. Offenbar ist *b* ein Thermopolium, mit der gewöhnlichen Vorrichtung für einen Kochtopf am einen und dem bekannten stufenförmigen Repositorium am anderen Ende des Ladentisches, in den drei Dolien eingelassen sind. Das Hinterzimmer für die Gäste, *a*, ist mit dem Laden durch zwei Thüren verbunden. Es hat in der Höhe von 2,35 ein 0,59 breites Fenster auf die Fauces *c*, die vermutlich aus dem Hofe *d* durch mehrere grosse Fenster reichliches Licht erhielten. Ausserdem erhielt natürlich *a* auch Licht aus *b*. In *a* fand sich eine kleine Handmühle, die Meta aus Verrucanstein, der Catillus aus Vesuvlava; in der Südwestecke ein Haufen Kalk; Beweis, dass in diesem Hause Bauarbeiten im Gange oder in Vorbereitung waren.

Durch die Fauces *a*, an denen der Abtritt *k*, gelangen wir in das Atrium *f*. In die Stuckmasse seines Fussbodens sind sechseckige rautenförmige und kleine unregelmässige Marmorstücke eingelegt. Die Einfassung des Impluvium war zerstört; an der linken Vorderecke ist in einem runden Lavastein die Oeffnung der Cisterne, ohne Puteal. Die Wände sind einfach bemalt im vierten Stil, vor 63, wie alles in diesem Hause, auf schwarzem Grunde mit gelbem Sockel; der obere Wandteil ist nicht erhalten.

Von den in die l. Wand zwischen *m* und *n*, in die Mitte der Rückwand und so auch in die Rückwand von *h* eingelassenen Holztafeln war schon *Mitth.* XIII (1898) S. 48 und XIV (1899) S. 120 ff. die Rede. An letzterer Stelle entwickelt Donner - v. Richter ausführlich seine Bedenken gegen die Annahme, dass es sich hier um Gemäldetafeln handle. Diesen Bedenken gegenüber bleibt aber bestehen, dass diese Holztafeln stets da eingesetzt sind, wo der Platz des Bildes ist; so auch in dem von Donner nicht erwähnten Cubiculum in der Südostecke des südlichen Peristyls im Hause des Sallust (Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* S. 272). Zu leugnen ist freilich nicht, dass grade in dem in Rede stehenden Hause das Holz so geringer Qualität (die Fasern sind deutlich kennbar) und die Zusammenfügung der einzelnen Bretter so wenig sorgfältig ist, dass schwerlich die Tafeln, deren Eindrücke hier sichtbar sind, Bildtafeln sein konnten. Vielleicht darf aber vermutet werden, dass sie nur eine Unterlage bildeten für die eigentliche Bildtafel, die so auf ihnen befestigt sein konnte, dass zwischen beiden ein Luftraum blieb. Mit dieser Annahme würden die von Donner mit Recht betonten Schwierigkeiten wohl im Wesentlichen gehoben sein.

Auf das Atrium öffnet sich der tablinumartige, wohl als Speisezimmer benutzte Raum *h*, mit einfacher Decoration letzten Stiles auf rotem Grunde. Der Sockel ist ganz niedrig (0,20); die Hauptfelder reichen bis 2,0; so konnte das Ganze kaum über 3,20 hoch sein. In der Mitte der Felder sind Vögel und Gefässgruppen gemalt.

Gegenüber ist *m* auch wohl ein Speisezimmer. Die Malerei ist auch hier einfach letzten Stiles, aber auf weissem Grunde; das Zimmer war 2,75 hoch. Im rechten Seitenfelde der Rückwand ist ein schwebender Amor mit Fackel erhalten, sonst nichts figürliches.

Die Fussböden beider Zimmer bestehen aus einer Stuckmasse und haben in der Mitte ein aus sechseckigen, rautenförmigen und dreieckigen Marmorstücken gebildetes Rechteck. Dies Rechteck enthielt in *m* das *Not. d. sc.* 1898 S. 172 abgebildete, die Büste einer jungen Frau darstellende Mosaik, vermutlich das Portrait eines Familiengliedes. Das Mosaik, gross 0,235 × 0,185, ist eingelassen in eine 0,255 × 0,205 grosse Platte sogen. Travertins.

Ferner liegt am Atrium ein Cubiculum *i* für zwei Betten, deren Plätze durch die üblichen Einhöhlungen in den Wänden bezeichnet sind. Es war zugleich Treppenraum: vier Stufen aus Stein führen nach Norden; die Fortsetzung, aus Holz, führte an der Nordwand nach Osten und wahrscheinlich weiter an der Südwand nach Westen in einen Raum über *h*. Im übrigen ist über die oberen Räume nichts festzustellen.

In *h* fand man am 13 Sept. 1897 zwei schöne Bronzeamphoren mit silberverzierten Henkeln, hoch 0,263, und ein cylinderförmiges Bronzegerät (h. 0,249, Durchm. 0,264) mit zwei beweglichen Henkeln, das für einen tragbaren Altar gehalten wird. In *m* fand sich ein Lampenträger mit Ringen zum Aufhängen (*Not. d. sc.* 1897 S. 391).

N. 16-18.

N. 16. ist ein Thermopolium *a* mit Hinterraum *b*. Am Ladentisch die gewöhnliche Vorrichtung für ein Kochgefäss, mit der Besonderheit, dass durch die Wand derselben eine Thonröhre geht, zur Herstellung des Zuges.

In *a* haben die Wände nur einen rohen, etwa 1,50 hohen Ziegelstucksockel.

Das Speisezimmer *b*, mit Fenster auf *a*, hat in seinem südlichen Teil Reste einer einfachen Decoration: Ziegelstuck, durch

rote Striche in Felder geteilt. Der nördliche Teil der Westwand und die Nordwand, nach 63 aufgebaut, sind ohne Stuck; aller Stuck ist auch hier älter als 63.

In die rechte Wand von *a* ist eingekratzt:

CONTIQ(*uere* Verg. *Aen.* II 1)

N. 18, *c*, ist ein ganz roher und offenbar in ganz unfertigem und provisorischem Zustande befindlicher Raum; vielleicht diente er als Wagenremise. Neben dem Haupteingang führte die Treppe N. 17 zu oberen Räumen, aber es ist gänzlich zweifelhaft, ob diese und die Treppe noch zur Leit der Verschüttung vorhanden waren. An der l. Wand eine Aufmauerung, auf die von Osten drei Stufen führten, die aber keine Fortsetzung hatten. Westlich dieser Aufmauerung liegt ein Haufen Kalk; weiter einwärts Fundamente demolirter Mauern. Was *d e f* war oder werden sollte, ist ganz unklar; *i* ist eine Kammer mit unverputzten Wänden, in der Höhe von 3m horizontal gedeckt, während sich die Wände noch weit höher erheben. Es war wohl provisorisch als Schlafraum eines Sklaven eingerichtet, vielleicht der einzige im J. 79 bewohnte Raum dieses ganzen Complexes.

Etwas verständlicher ist *g h*. Letzteres, der innere Teil des Raumes, ist eine kleine Larenkapelle. Sie stammt aus der Zeit des ersten Stiles, dem der hinter die weisse obere Wandfläche zurücktretende gelbe Sockel zweifellos angehört. An der Rückwand steht der Altar, auf dessen Vorderseite die zwei Schlangen gemalt sind. Rechts neben dem Altar steht am Boden, wie es scheint in ihn eingelassen, ein viereckiges Tuffgefäss. Links ist auf die Wand bis zu Dreiviertel Höhe des Altars eine Dattelpalme gemalt. Gleich daneben ist am innersten Ende der linken Wand unten am Boden, 0,10 von ihm entfernt, eine kleine Nische, h. 0,55, br. 0,45, auf deren Rückwand ein auf einer Kline ruhender Mann (Kopf rechts) in bläulichem Gewande ziemlich roh gemalt ist. Es ist nicht klar, ob er das Füllhorn hat — an der r. Schulter ist etwas derartiges undeutlich sichtbar — doch stellt er ohne Zweifel den Genius dar. Links neben der Nische ist auf weissem Grunde eine Fackel gemalt. Weiter vorwärts ist an den Seitenwänden je eine viereckige Aufmauerung, h. 0,60, br. 1,0, tief 0,35, mit altarartig erhöhtem

Rande, älter als der Sockel ersten Stils, während an der Rückwand das Verhältniss des Altars zur Wanddecoration nicht klar ist.

Weiter vorwärts in *g* ist ein 1,45 breites, etwa 1,30 hohes Stück der Ostwand mit weissem Stuck bekleidet; darin eine kleine Nische für eine Lampe. Ueber dem weissen Stuck ist eine zweite Nische, h. 0,35, br. 0,50, roh weiss angestrichen; darin ist mit Rot etwas gemalt; es ist wenig erhalten, scheint aber eine Aedicula zu sein und in ihr rechts ein Altar.

g hatte in der Nordwestecke eine compluviumartige Dachöffnung; zwei *tegulae colliciares* liegen hier noch am Boden. Zwei kleine mit Ziegelstuck verkleidete Bassins dienten zur Abklärung des Wassers; ihre Zwischenwand ist 0,15 vom Boden durchbohrt. Aus ihnen floss das Wasser durch zwei Oeffnungen, 0,08 und 0,15 vom Boden, in die Cisterne.

II. Insula V. 5. Das Gladiatorenhaus. Plan. Tf. XIII rechts.

Die zahlreichen, meist auf Gladiatoren bezüglichen Griffelinschriften dieses Hauses sind, soweit sie damals ausgegraben waren, *Mitth.* V (1890) S. 25 ff. publicirt und besprochen worden. Das Haus ist dann Januar bis April 1899 vollständig ausgegraben und in den *Not. d. sc.* 1899 S. 347-357 von A. Sogliano beschrieben worden. Ebenda ist S. 339 der Grundriss gegeben und S. 228-235 die Inschriften publicirt, auch die schon früher gefundenen. Ich unterlasse es, die neugefundenen hier zu wiederholen, zumal sie bald im Supplement zu *CIL* IV erscheinen werden. Nur zwei derselben, beide in dem Triclinium *n*, mögen kurz erwähnt werden.

Die eine, auf der Eingangswand, giebt den Namen des Philosophen Seneca:

LVCIVS
AE
ΛNNVS
SIINIICΛS

Die andere, auf der Wand dem Eingang gegenüber, lautet:

SAMVS IↃI
M
IDEM · EQ
HIC· HAB

Samus IↃI *m(urmillo) idem eq(ues) hic hab(itat)*. Samus kommt ohne weitere Bezeichnung noch viermal in den Inschriften der Peristylsäulen vor. Wir werden aus dieser Inschrift schliessen müssen, dass irgendwann einmal Gladiatoren in diesem Hause einquartiert waren und dass von ihnen alle diese Inschriften herrühren. Sogliano a. O. S. 347 meint, dass hierdurch die eigentümliche Form des Hauses — kein Atrium, nur Peristyl mit anliegenden Zimmern — ihre Erklärung finde, mit anderen Worten, dass das Gebäude zu diesem Zweck gebaut sei. Ich kann mich dieser Auffassung nicht anschliessen. Die Aehnlichkeit mit der bekannten Gladiatorenkaserne beruht doch nur auf der vierseitigen Säulenhalle, es fehlt das was sie zur Kaserne macht, die vielen Kammern. Die Zimmer dieses Hauses haben nichts kasernenartiges, sondern zeigen durchaus den Charakter einer Familienwohnung. Wie es gekommen ist, dass hier einmal Gladiatoren untergebracht wurden, entzieht sich unserer Kenntniss. Es liegt nahe zu vermuten, dass dies Peristyl einmal mit einem Atrium verbunden gewesen sei, welches nur auf der Nordseite — wo noch nicht ausgegraben — zu suchen wäre. Aber hier finden wir eine durchaus geschlossene Mauer aus der Zeit des zweiten Stiles, d. h. aus der Zeit der Erbauung des Peristyls; nur die Nordwestecke scheint jünger. Also nur diese käme für eine ehemalige Verbindung mit einem Atrium in Betracht. Es wäre aber ganz unerhört, dass ein so grosses Peristyl mit seinem Atrium nur durch eine kleine Thür in einer Ecke verbunden gewesen wäre, auch auf seiner Vorderseite (N) keine sich auf den Portikus öffnenden Zimmer gehabt haben sollte. Wir werden also annehmen müssen, dass das Haus zur Zeit des zweiten Stiles in seiner jetzigen Gestalt, als Peristyl ohne Atrium, gebaut worden ist. Ein ganz ähnliches und aus derselben Zeit stammendes Haus der Insula VI 15 ist *Mitth.* XIII (1898) S. 50 N. III (vgl. Plan Tf. I-II) besprochen worden.

In die vorrömische Zeit (Tuffperiode) reicht nur der rechte Eingangspfosten von *m*: er besteht aus mässig grossen Kalksteinquadern, zwischen denen je eine dünne Schicht Kalk liegt. In den Pfosten von *s* sind die Quadern grösser und gut gearbeitet, aber sie weichen von der Art der Tuffperiode ab durch die zum Teil sehr starke Schicht schlechten Mörtels zwischen den Steinen; es sieht aus als seien hier später Steine eines alten Baues verwendet worden. Dies tritt noch mehr hervor bei *u* und in den Eckpfosten

der beiden Nischen auf der Rückseite, *o p*; hier sind die Steine kleiner und ihre Arbeit nachlässiger. Es ist die Bauart der Zeit des zweiten Stiles. Der Charakter eben dieser Zeit tritt noch deutlicher hervor, wo Ecken und Pfosten aus ziegelförmigen Hausteinen mit schwacher und unregelmässiger Verzahnung gebildet sind: an dem aus der Rückwand des Peristyls vortretenden Pilaster, an den Innenecken der Fauces, an den Thüren von *e*, *f*, *g*, *h*. Noch jüngeren Charakter — Ziegel in regelmässigem Wechsel mit ziegelförmigen Hausteinen — zeigt der rechte Pfosten der Treppe *r*. Endlich die Strassenthür von *q* hat Pfosten aus Ziegeln mit regelmässiger, rechtwinkliger Verzahnung. Von den Säulen wird weiterhin die Rede sein; ihre Bauart ist sehr entschieden die der Zeit des zweiten Stiles.

Die älteste nachweisbare Decoration ist zweiten Stiles (*m*); keine Spur ersten Stiles. Also zur Zeit des zweiten Stiles ist das Haus gebaut worden, mit Benutzung geringer älterer Reste. Später hat es keine irgendwie durchgreifenden Veränderungen erfahren. Ausgemalt wurden später *g*, *i*, *n* und *u* zur Zeit des dritten und Candelaberstils, *s* und *t* in der ältesten Zeit des letzten Stils, dem auch *h* angehört.

Der Fussboden des Peristyls *c* liegt reichlich 3m über dem Strassenpflaster; von dem hier 1,20 hohen Gangsteig gelangt man über sechs, durch eine geneigte und eine horizontale Fläche unterbrochene Stufen, durch Vestibulum *a* und Fauces *b*, in den Vorderportikus. Die 24 Säulen der Portiken — 6 vorn und hinten, 8 rechts und links — sind hoch von 3,58 (1. 3. l.) bis 3,66 (6. 7. r.), entsprechend den Unregelmässigkeiten des Fussbodens. Ihr Durchmesser ist etwa 0,45 im Mauerkern, 0,50 mit dem Stuck. Sie sind verbunden durch eine 1,25 hohe Brüstung; diese fehlt nur dem Eingang gegenüber und im 5. Intercolumnium l., dem grossen Speisesaal entsprechend. An ihrem Fusse läuft die mit rotem Stuck bekleidete Regenrinne, breit (von der Brüstung) 0,75. Sie ist unterbrochen gegenüber dem Eingang. Hier tritt an ihreStelle eine breite Schwelle aus Signinum mit einfachem Ornamentstreif aus weissen Steinchen. In dieser Schwelle ist eine runde Oeffnung einer unterirdischen Rinne, durch die das in den Garten gefallene Wasser, soweit es nicht in die Cisternen geleitet wurde, auf die Strasse abfloss.

Cisternen sind drei vorhanden, mit dickem gemauerten und mit rotem Stuck bekleideten Puteal. Das eine unterbricht die Rinne

gleich nördlich der 5. Säule l. Die beiden anderen, im 1. Intercolumnium l. und im 5. r., liegen in der Linie der Brüstung, die hier auf ihrer dem Garten zugewandten Hälfte aufgemauert ist, so dass sie hier halbkreisförmig gegen den Garten ausbiegt.

Die Säulen sind nicht alle gleichen Mauerwerks und nicht alle gleich alt. Die der Rückseite und die vorderen Ecksäulen sind ganz aus Ziegeln; bei den übrigen wechselt das Ziegelwerk mit Reticulat aus Cruma. Der Altersunterschied fällt mit dem der Bauart nicht zusammen. An allen vier Ecksäulen ist das Ziegelwerk dem der Säulen mit Reticulat so gleichartig, dass an der Gleichzeitigkeit nicht wohl gezweifelt werden kann. Dagegen unterscheiden sich die vier Säulen der Rückseite, ausser den Ecksäulen, durch die viel stärkeren Mörtelschichten. Hier sind zehn Ziegel 0,46-0,50 hoch, an den übrigen nur 0,37-0,40. Diese vier Säulen sind also wohl jüngeren Datums. Doch sind auch sie älter als die älteste nachweisbare Stuckbekleidung der Säulen. Da diese der Zeit des dritten Stiles angehört, so werden wir für die älteren Säulen, und damit für die Erbauung des Peristyls, auf die Zeit des zweiten Stiles geführt, von dem auch sonst Reste im Hause vorhanden sind. Mit der Bauart stimmt dies Resultat gut überein, indem sich solche Säulen mit Crumareticulat mehrfach aus der Zeit des zweiten Stiles finden.

Die Säulen sind nicht cannelirt, sondern mit glattem Stuck bekleidet, oben weiss, unten bis zur Höhe von 1,10 ursprünglich rot; wahrscheinlich war auch die Brüstung damals nicht höher als 1,10. Die jetzige Brüstung ist nämlich von der ursprünglichen verschieden; an einigen Stellen ist kenntlich, dass diese weniger dick war. Eine Brüstung war aber sicher schon damals vorhanden: es ist vollkommen deutlich, dass der rote Stuck der zweiten Säule rechts auf die Innenseite der Brüstung übergeht. Zweifelhaft bleibt freilich, ob die ganze Brüstung rot war, oder nur die einzelnen Abteilungen einen roten Rand hatten. Diese ältere Decoration mochte der Zeit des dritten Stiles oder des Candelaberstiles angehören. Dann erhielten zur Zeit des vierten Stiles die Brüstung und die Säulen bis zur Höhe derselben eine neue Decoration. Vermutlich wurde auch damals die Brüstung etwas erhöht. Das Weitere ist namentlich an der Gartenseite kenntlich. Hier wurden die Abschnitte der Brüstung zwischen den Säulen mit je einem Bilde bemalt. Es sind meistens Jagdscenen, d. h. von Hunden gejagte Tiere ver-

schiedener Art, zwei mythologische und eine landschaftliche Darstellung, endlich einmal Fische, diese der Cisterne rechts entsprechend. Die Säulen wurden bis zur Höhe der Brüstung mit Pflanzen bemalt.

Diese Decoration — wir sprechen vorläufig von der Gartenseite — ist allem Anschein nach nie fertig geworden. Sicher ist dass, als die Regenrinne gemacht wurde, die beiden Langseiten ihre neue Decoration hatten, die Vorderseite aber nicht, und auf der Rückseite nur die beiden östlichsten Intercolumnien. Damals hatte auf der Rückseite die dritte Säule von rechts (O) noch einen Rest des alten roten Stucks, an den der grobe Stuck hinangeputzt ist, der im Uebrigen die Säule bis zur Brüstungshöhe, ebenso die übrigen Säulen und die Brüstung bedeckt und der neuen Decoration als Unterlage dienen sollte. An der Vorderseite hatten alle sechs Säulen, auch die nur mit einem kleinen Segment zum Vorschein kommenden Ecksäulen, den alten roten Stuck, die Brüstung den groben der Unterlage. Wenn man sich entschloss, die Regenrinne zu machen, ehe die neue Decoration der Brüstung fertig war, so dürfen wir wohl schliessen, dass wenigstens vorläufig nicht die Absicht bestand, sie fertig zu machen. Es fehlt aber auch durchaus an Spuren, dass dies je geschehen wäre; im Gegenteil, wenn jemals die neue Decoration ausgeführt worden wäre, so hätte man doch mindestens den alten roten Stuck der Säulen eingehackt, um den neuen Stuck haften zu machen.

Auch auf der Portikusseite sollten die Brüstung und die Säulen bis zu ihrer Höhe neu decorirt werden. Reste dieser Neudecoration finden sich nur auf der Vorderseite links, zu gering um den Gegenstand der Malerei zu erkennen: an der zweiten Säule von links sieht man in Gelb auf rotem Grunde etwas wie einen Candelaber; nur der Fuss ist erhalten. Der rote Stuck der älteren Säulendecoration ist hier eingehackt. Auf den anderen drei Seiten nicht die geringste Spur der Neudecoration; vielmehr ist hier, rechts und links, der alte rote Stuck ohne Einhackung. Also war wohl nur die Vorderseite neu decorirt.

Der Fussboden des Portikus — Signinum mit unregelmässig verteilten weissen Steinchen — wurde zur Zeit der älteren Decoration gemacht; er wurde an die rohe Unterlage derselben angeputzt und dann erst die letzte, feine Stuckschicht aufgelegt.

Nach dem oben über das Verhältniss der jüngeren Brüstungsdecoration zur Regenrinne gesagten dürfen wir daraus, dass diese nicht fertig wurde, nicht schliessen, dass sie der letzten Zeit Pompeji's angehört. Ihre Vollendung ist durch irgend welche Umstände verhindert worden, was auch in früherer Zeit geschehen konnte. Nach dem Charakter der Malerei möchte ich sie durchaus in die frühere Zeit des letzten Stiles setzen. Die Tiermalereien sind weit entfernt von der leichten und flotten Mache der letzten Zeit, zeigen vielmehr, obgleich ziemlich viel Mühe auf sie verwendet ist, eine merkwürdige Unbeholfenheit. Die übermässig schlanken Proportionen der Tiere erinnern lebhaft an gewisse Malereien der Casa dell'Orso (VII 2, 45), die vierten Stiles sind, aber nachweislich einer älteren Periode des Hauses und wohl sicher der Zeit vor 63 angehören. Wenn wir auch die Neudecoration der Brüstung so hoch hinauf datiren dürfen, so haben wir wohl in dem Erdbeben d. J. 63 die Ursache ihrer Unterbrechung zu erkennen. Sie dürfte dann zusammengehören mit den auf der Grenze des dritten und vierten Stiles stehenden Malereien des grossen Tricliniums *s* und der anliegenden Schlafkammer *t*.

Die Gladiatoreninschriften finden sich in dem älteren Stuck der Säulen. Nur die Inschrift *Mitth.* V (1890) S. 28 N. 25, ····S PROCVLVS ist in den jüngeren Stuck der oberen Fläche der Brüstung eingekratzt. Wenn wir annehmen dürfen, dass diese sich nicht auf einen Gladiator bezieht und mit den übrigen nicht zusammengehört, so fallen die Gladiatoreninschriften in die Zeit vom Beginn des dritten Stiles bis zum Jahre 63.

Auf den Portikuswänden ist keine Decoration erhalten; nur die beiden Pilaster der Exedra *g* wurden zur Zeit des dritten Stiles rot gemalt. Es hat ganz den Anschein, dass sich hier schon damals keine Decoration an sie anschloss, sondern man sich für den Portikus mit rohem Stuck begnügte, was freilich schwer zu glauben ist. Reste vierten Stils bewahrt auf der Rückseite die viereckige Nische *o*. In der Mitte der rechten Wand, zwischen *k* und *l*, war eine runde Stuckscheibe angebracht, von 1,20 Durchmesser, eingefasst von einem Kymation, auf der in Relief eine Schlange zwischen gemalten Pflanzen gebildet war. Jetzt ist sie fast ganz abgefallen. Unter ihr stand am Boden ein thönerner Altar (*Not. d. Sc.* 1890 S. 356).

In Betreff der Bedachung des Portikus ist nur auf der Rückseite kenntlich, dass hier eine flache Decke war, auf die eine Treppe, *i*, führte. Die Balkenlöcher sind in der Rückwand vorhanden, östlich bis zu dem aus der Wand vortretenden Pilaster. Oestlich desselben ist die Mauer in dieser Höhe nicht erhalten. Da aber im Westen die Balkenlöcher bis an die Ecke reichen, so darf vermutet werden, dass dies auch im Osten der Fall war, also die Terrasse sich über die ganze Nordseite, bis in die Ecken, erstreckte.

Es kann wohl ziemlich sicher behauptet werden, erstens dass es sich hier um eine unbedeckte Terrasse, nicht um einen oberen Säulengang handelte, zweitens dass diese Terrasse sich nicht auf die drei übrigen Seiten erstreckte. Obere Säulen oberhalb der im Mauerkern nur 0,45 starken des unteren Umganges sind schon an sich nicht wahrscheinlich; und dann müssten sich doch Reste derselben gefunden haben, was nicht der Fall ist. Dagegen fanden sich im Garten in grosser Zahl Dachziegel; sie beweisen, dass Vorder- und Seitenportiken nicht mit einer Terrasse, sondern mit einem Dache bedeckt waren. Hätte dies Dach auf einer oberen Säulenstellung geruht, so hätten sich auch hier die Reste derselben finden müssen.

Diesen entscheidenden Erwägungen gegenüber kann es nicht in Betracht kommen, dass auf der Ostseite Funde gemacht wurden, die auf einen Oberstock des Portikus zu deuten scheinen. Man fand hier, in der Nähe des Brunnens, am 24 März 1899 (*Not. d. Sc.* S. 105) in beträchtlicher Höhe ein Skelett, ferner bronzene und eiserne Beschläge irgend welcher Mobilien, eine Thonamphora, ein Glasfläschchen, eine gläserne Halsbandkugel, eine knöcherne Haarnadel, ein kleines marmornes Pfeilerkapitell mit Resten einer Flügelfigur, eine kleine marmorne Herme des bärtigen Bacchus. Es wird anzunehmen sein, dass diese Gegenstände aus dem Oberstock der dem Portikus anliegenden Räume stammen. Dass nämlich solche Oberräume grade auf dieser Seite vorhanden waren, geht mit Sicherheit hervor aus den Treppen in *k*. Hier führt von der Thür grade aus eine Treppe in einen tiefer, im Niveau der östlichen Strasse liegenden, noch nicht ausgegrabenen Raum, dessen Decke höher lag als der Fussboden des Portikus. So führen denn von der Thür nach links fünf Stufen aufwärts in einen Raum, dessen Fussboden — jetzt zerstört — 1,20 über dem des Portikus lag. Die abwärts führende

Treppe ist überwölbt, und diese Ueberwölbung erscheint in der Südostecke des oberen Raumes als eine rechteckige Erhöhung von über 1 m.; es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Erhöhung als Heerd diente, also der obere Raum die Küche war, die sich sonst nicht findet. Aus der Nordwestecke dieses Raumes führte nach Süden eine Treppe in einen noch höheren Raum. Wenn die Küche knapp 3 m. hoch war, so konnte der obere Raum im Niveau der Terrasse der Rückseite — etwa 4,0 bis 4,10 — liegen. Da aber obige Höhe für eine Küche — wegen des Rauches — kaum genügend ist, so dürfte auch für den Oberraum eine etwas grössere Höhe anzunehmen sein.

Dies wird noch dadurch bestätigt, dass sich die Oberräume auch über das beträchtlich höhere Triclinium in der Nordostecke, *n*, erstreckt zu haben scheinen. Hier nämlich fand man am 28 März 1899 (*Not. d. Sc.* S. 105) zwei kleine Bronzeringe, je mit einem Blatt zur Befestigung an einem Gefäss, und einen Glasteller. Diese Gegenstände lagen nur 2,80 unter der Erdoberfläche, kaum unter 3 m. über dem Fussboden des Zimmers, können also wohl nur aus einem Oberraum stammen, dessen Fussboden etwa bei 4,60 liegen mochte (s. S. 304). Der Zugang von der Terrasse musste also durch einige Stufen vermittelt sein.

Von der Terrasse der Nordseite stammten einige in der Nordwestecke am 23 März 1899 (*Not. d. Sc.* S. 105) gefundene Gegenstände: vier sogen. Bleigewichte, vier grosse Gewichte aus Kalkstein, ein kleines Bronzegefäss, drei Schalen aus aretinischer Thonwaare, dreissig thönerne Webergewichte und eine Amphora. Alles dies fand sich auf der Grenze der Bimstein- und der Aschenschicht, also etwa 2 m. vom Boden.

Oberhalb der Zimmer der Westseite wurden zwei Ziegel gefunden mit dem Stempel (nach Sogliano's Abschrift):

////PII/////ACII/////
TVB FABIO CoS

d. h. *Tuberone et Fabio cos.*, 11 v. Chr. Wenn wir annehmen müssten, dass das Haus nach diesem Jahre gebaut sei, so müsste damals noch der zweite Decorationsstil üblich gewesen sein (oben S. 289), was keineswegs unmöglich ist; aber natürlich kann es sich hier auch um eine Ausbesserung handeln. An diesen Ziegeln war

eine bleierne Regenrinne befestigt (*Not. d. Sc.* 1899 S. 104). Wo diese angebracht war, ob vielleicht nach der Strasse zu, muss unentschieden bleiben.

Wir betrachten nun zunächst die Malereien auf der Gartenseite der Brüstung des Peristyls.

1. Erstes Intercolumnium links. Hoch 0,97, lang 2,80. Links von der Rundung des Puteal: Ein grosser weisser Hund (nur Vorderteil sichtbar) steht nach r. mit vorgestreckten Vorderbeinen einem Eber gegenüber. Ueber dem Eber ein ruhender Hirsch nach l., über dem Hund eine ruhende Hirschkuh nach l. — Auf der Rundung des Puteal: Hockender Bär, nach r.; er fasst mit der r. Vordertatze einen ihm im Halse steckenden gebrochenen Spiess. Zwei weisse Hunde greifen ihn an; der eine, l., setzt ihm die Vorderfüsse auf die Schultern, der andere steht ihm gegenüber, indem er drohend den Kopf erhebt, aber noch nicht anzuspringen wagt. Ueber dem Kopf dieses letzteren ein nach r. laufender Hirsch.

2. Zweites Intercolumnium links. Hoch 1,0, lang 2,60. In einer öden Landschaft — Steine und niedriges Gestrüpp — steht r. von der Mitte ein Löwe, nach l., nur wenig grösser als die beiden ihn angreifenden weissen Hunde, von denen einer, l., das offene Maul über der Stirn des Löwen hält, der andere ihn von hinten anspringend zu packen im Begriff ist. Rechts oben flieht nach r. ein ziegenartiges Tier, verfolgt von einem grossen gelben Hunde.

3. Drittes Intercolumnium links. Hoch 1,0, lang 2,60. Eber und vier grosse Hunde. Links von der Mitte hockt der Eber auf den Hinterbeinen, mit aufgestützten Vorderbeinen, und wendet den Kopf gegen den Beschauer, d. h. gegen einen weissen Hund, der ihn eben in den r. Vorderschenkel beisst. Ein zweiter, dessen Kopf nicht sichtbar, fasst ihn hinten von l. Rechts steht ihm gegenüber eine grosse gelbe Hündin, mit zottigen Haaren am Hals, die Beine gespreizt und den Kopf drohend aufgerichtet. Ueber ihr kommt von r. ein weisslicher Hund mit Halsband in gestrecktem Lauf herbei. Die Landschaft ist nur angedeutet durch einige Steine im Vordergrund, einen dürren Baum r. und eine schilfartige Pflanze die oberhalb des Ebers zum Vorschein kommt.

4. Viertes Intercolumnium links. Hoch 1,0, lang 2,60. Wüstenlandschaft; hie und da niedrige Felsenhügel; auf und zwischen denselben niedriges Buschwerk. R. oben zwischen zwei solchen

Hügeln eine zur Andeutung der Entfernung monochrom in violett gemalte Aedicula, in der eine Statue steht (Geschlecht zweifelhaft) die mit jeder Hand etwas wie einen dicken Stab (Fackel?) in die Höhe hält; auf dem Dach ein hoch aufragender spitzer Gegenstand. Weiter zurück, zwischen der Aedicula und dem Hügel rechts, ein Portikus, hinter dem einige hohe Bäume aufragen. Mehrere Wanderer gehen auf die Aedicula zu. Im Vordergrund l. ein Hirsch, der nach r. fliehend den Kopf, mit ausgestreckter Zunge, umwendet nach einem weissen Hund mit rotem Halsband, der ihn eben in den r. Vorderschenkel beisst. Rechts ein Baum mit starkem Stamm, dessen Aeste gleich über der Gabelung abgehauen und laublos sind. Nur aus einem, links, wächst ein grüner Zweig hervor, an dem vier gelbe Früchte sichtbar sind, die der Form nach Kirschen sein könnten. Ein anderer Zweig, mit zwei solchen, hier aber grösser gemalten Früchten, wächst nach l. aus der Wurzel hervor. An jenem oberen Zweig frisst, sich nach r. in die Höhe richtend, ein Bär. Aus einem Loche des hohlen Stammes ringelt sich nach l. oben durch die Luft eine weissliche Schlange gegen den Kopf des Bären. Es sieht aus, als wollte sie eine der Früchte fassen; aber die Meinung ist doch wohl, dass sie, den Baum verteidigend, den Bären angreift. — Rechts vom Baum zunächst ein Altar, dann, monochrom, eine Priapherme auf einer Basis an der ein Thyrsus lehnt. Von dieser aus geht nach r. und ins Bild eine hoch gewölbte, violett gemalte Brücke, rechts vom Rande des Bildes durchschnitten. Unterhalb des Altars eilt nach r. ein monochrom und im Verhältniss zu den Tieren sehr klein gemalter Mann (h. 0,22). Er hält in der L. ein Ruder, das er auf den Boden stützt; in der R. hebt er einen undeutlich gemalten Gegenstand in die Höhe, der am ehesten wie die Zacke eines Ankers aussieht. Er eilt auf einen undeutlich gemalten Gegenstand zu, der eine Barke sein kann.

Das fünfte Intercolumnium ist offen.

5. Sechstes Intercolumnium links. Hoch 0,98, lang 1,10. Oede Landschaft mit kleinen Felshügeln und niedrigem Gestrüpp; im Vordergrund schilfartige Pflanzen. Hier steht in der Mitte, nach l., ein Eber, dem ein grosser weisser Hund von hinten auf den Rücken gesprungen ist und ihn in das Ohr beisst. Ein anderer, brauner Hund steht ihm gegenüber und erhebt den Kopf gegen ihn. Oben l. ein Hirsch, der nach r. flieht, den Kopf zurückwendend, wohl nach

einem ihn verfolgenden, aber nicht sichtbaren Hund. Ein weisslicher Hund kommt ihm gestreckten Laufs entgegen.

6. Siebentes Intercolumnium links. Hoch 0,97, lang 1,10; sehr schlecht erhalten. *Not. d. sc.* 1899 S. 348, Fig. 8. Daedalus und Ikarus. Das Meer reicht fast bis an den unteren Rand; die Grenze gegen den Himmel ist nicht kenntlich. Auf dem Meere zwei Barken; eine links mit sechs Ruderern und zwei Steuerrudern, mit hoch aufgebogenem Vorder- und Hinterteil, eine rechts, von flacherer Form, mit vier Ruderern und zwei Steuerrudern. Zu unterst nur ein schmaler Streif Küste. Hier sitzt l. ein Fischer; weiter r. steht ein Mann, vorübergebeugt und wohl auf einen Stab gestützt. R. und l. je ein Sacellum, r. auf einer niedrigen Anhöhe, l. auf Felsen, die sich noch weiter erheben. Oben am Himmel zu oberst, l. von der Mitte, Helios auf der Quadriga stehend nach r., unter ihm l. Daedalus, nach r. fliegend, nach l. zurückblickend, r. Ikarus herabstürzend.

Auf der Rückseite ist im ersten, zweiten und dritten Intercolumnium nur roher Stuck.

7. Rückseite, viertes Intercolumnium von l. Hoch 0,86, br. 1,35. *Not. d. sc.* 1899, S. 349, Fig. 9. Ein Eber kommt von l. hinter Steinen und schilfartigen Pflanzen hervorgerannt; ihm steht gegenüber ein gelblicher Hund, offenbar zurückschreckend. Oben r. ein nach r. fliehender Hirsch, verfolgt von einem weisslichen Hunde, dessen Hinterteil hinter einem Stein verborgen ist.

8. Rückseite, fünftes Intercolumnium von l. Hoch 0,86, br. 1,40. Landschaft wie die früheren. Ein katzenartiges Raubtier im Kampfe mit zwei Hunden. Den einen, der es von vorn angreifen wollte, hat es am Kopf gepackt; der andere ist ihm von hinten auf den Rücken gesprungen und beisst es in den Hals.

9. Letztes Intercolumnium rechts. Hoch 0,89, lang 1,99, aber nur rechts ein 0,45 breites Stück in ganzer Höhe erhalten; von da ab links fehlt die obere Hälfte. *Not. d. sc.* 1899 S. 350 Fig. 10. Gebäude auf einem Floss. Das Meer reicht bis an den unteren Rand; doch ist hier als Andeutung des sonst nicht sichtbaren Ufers ein Fischer gemalt, der sein Netz aus dem Wasser zieht. Links felsiges Ufer, rechts auf der Spitze einer Landzunge ein Sacellum, von dem eine Treppe links zum Meer hinabführt. Zwei sechsruderige Barken fahren auf diese Treppe zu, auf der drei Männer stehen, beschäftigt, etwas zu ziehen: gemeint ist wohl, dass sie ein

Netz an das Land ziehen. Eine dritte Barke fährt jenseits der Landzunge nach r.; in ihr sind zwei Männer, von denen einer sich nach hinten über Bord bückt und an einem Strick etwas hält, was hinter der Barke auf dem Wasser zu schwimmen scheint. Auf dem Meere, nahe dem Ufer, schwimmt ein grosses Floss, schräg zur Bildfläche, von l. vorn nach r. hinten. Nach der Höhe des gleich zu erwähnenden Geländers und der Zahl seiner Abteilungen kann man seine Länge auf reichlich 20 m. berechnen, die Breite nach den vergoldeten Verzierungen auf etwa 8 m. Von der Schmalseite steigt seine Höhe gegen die Mitte, wo sie am grössten ist. Auf dem Flosse steht an der l. hinteren Langseite ein Gebäude, etwa halb so breit wie das Floss. Die r. vordere Seite desselben ist als Säulenhalle gebildet, deren zehn Säulen durch ein Gitter verbunden sind. Dass die Halle von geringer Tiefe ist, erkennt man aus dem auf die Rückwand fallenden Schatten der Säulen; hinter ihr liegt also der eigentliche Innenraum, der wohl Fenster auf der nicht sichtbaren Langseite hat. Die l. vordere Schmalseite ist als halbrunde Nische gebildet, in der eine vergoldete Statue steht, die aber von der Brust aufwärts zerstört ist. Von der l. vorderen Ecke des Gebäudes läuft ein Geländer zu der l. vorderen Ecke des Flosses; ein anderes, einfacheres Geländer fasst die r. vordere Langseite des Flosses ein. Dagegen ist die l. vordere Schmalseite ohne Geländer und nur mit scheibenförmigen gelben (vergoldeten) Verzierungen versehen. Ihrer sind sichtbar 15; eine, wohl zerstört, muss noch an der l. Ecke angenommen werden. An den gleich zu erwähnenden Figuren gemessen sind sie wohl 0,50 von einander entfernt. Die andere Schmalseite ist unkenntlich. Ferner ist noch sichtbar ein von der l. hinteren Ecke ausgehendes gelbes Geländer, das sich aber von dem Floss entfernt. Man könnte an eine Landungsbrücke denken; aber freilich ist hier kein Land zu sehen, und die Brücke würde sich keinenfalls auf den nächsten Punkt des Landes richten. Dieser Teil des Bildes ist sehr verdorben. Von dem Rande des Flosses erstreckt sich abwärts etwas wie eine schräg nach aussen vorspringende Wand, die unten in Spitzen zwischen bogenförmigen Einschnitten endigt. Diese Spitzen, oberhalb der Wasserfläche, sind deutlich kennbar; dennoch aber ist es schwer, den Zweifel zu unterdrücken, ob nicht vielmehr Stützen gemeint sind, die, in den Grund des Meeres einge-

rammt, das Ganze tragen. Aehnliche, durch Bogen verbundene Stützen kommen in anderen Gemälden vor. Dieser Spitzen sind auf der r. vorderen Langseite, einschliesslich der Ecken, acht; die beiden letzten stehen übermässig weit aus einander. Auf der Schmalseite stehen sie viel enger, so dass sich ihrer hier sieben ergeben. Die deutlich sichtbare und hell beleuchtete Schnittfläche der Bögen kann auf etwa 0,20-0,25 geschätzt werden. — Auf dem Floss stehen, nahe der l. Schmalseite, andeutungsweise gemalt, drei Männer, von denen nur einer, rechts, einigermassen deutlich kennbar ist: es ist ein Doryphoros, mit Lanze und rundem Schild. — Eigentümlich ist die Beleuchtung. Das Ganze erscheint wie im Dämmerlicht; doch fallen auf einzelne Teile, namentlich auf die drei Barken, die Fischer, die Männer auf dem Floss und besonders auf den Doryphoros grelle Lichter, wie von einem diesseits der Bildfläche brennenden Leuchtfeuer. Eine solche Lichtbehandlung kommt in den nur ganz andeutend und decorativ gemalten Landschaften oft genug vor, ist mir aber auf einem grossen Bilde sonst nicht bekannt. Uebrigens erinnert dies Bild durch die Armut und die andeutende Behandlung des Details an solche kleine Bilder; man möchte es als eine Vergrösserung eines solchen betrachten.

10. Vorletztes Intercolumnium rechts. Hoch 1,09, lang 1,45. *Not. d. sc.* 1899 S. 351 Fig. 11. Europa auf dem Stier. Man sieht durch ein Felsenthor oder aus einer Höhle auf das Meer hinaus; im Vordergrund lehnt an einem Stein eine Angelruthe mit Schnur. Rechts Europa auf dem weissen Stier, nach r.; sie sitzt dem Zuschauer zugewandt, wendet den Kopf zurück (nach l.), hält sich mit der l. Hand an dem r. Horn und hebt mit der rechten das rote, blaugeränderte Gewand über der Schulter in die Höhe, so dass es hinter ihr flattert und den Hintergrund für den nackten Körper bildet; es bedeckt nur die Beine, so dass unten die Füsse zum Vorschein kommen. Der Gesichtstypus erinnert stark an die Iphigenie des bekannten Bildes der Opferung. Ihr folgen zwei Nereiden. Die vordere, en face, reitet, ganz in ein gelbes Gewand gehüllt, auf einem grünen Delphin. Die zweite reitet auf einem grünen Hippokampen; sie sitzt dem Zuschauer abgewandt, blickt aber vorwärts, so dass der Kopf im Profil erscheint. Das violette Gewand, von der l. Schulter sich rückwärts aufbauschend, lässt den Rücken und die r. Seite frei.

11. Drittletztes Intercolumnium rechts. Hoch 0,91, lang. 2,0; hier das halbkreisförmig vortretende Puteal. Wasser mit Fischen und Krebsen.

12. Viertletztes Intercolumnium rechts. Hoch 0,91, lang 1,61. *Not. d. sc.* 1899 S. 352 fig. 12. Wüstenlandschaft mit vereinzelten felsigen Höhen. Ein Panther (nach r.) wird von zwei weissen Hunden gejagt; einer läuft vor ihm, den Kopf zurückwendend, der andere ist im Begriff ihn von hinten zu fassen.

13. Erstes Intercolumnium rechts. Hoch über 1 m., lang 1,60. Erhalten nur in der Mitte ein sitzender Löwe, nach l., sich nach r. umblickend.

Wir wenden uns jetzt zur Betrachtung der um das Peristyl liegenden Räume, links vom Eingang beginnend.

e, ist seiner Form nach ein Triclinium. Der Fussboden aus Signinum ist sehr zerstört. Von der Wanddecoration sind nur auf der Eingangswand geringe Reste erhalten; wie es scheint, war es eine grobe Form des dritten Stiles auf weissem Grunde. Hier steht noch jetzt ein cannelirter Tischfuss aus weissem Marmor.

u, Cubiculum mit weiter Thür auf den Portikus und enger in das anstossende Triclinium *s.* S. über diese Anordnung *Mitth.* VIII (1893) S. 50; Mau, *Pompeji in Leben u. Kunst* S. 244. Der weisse Mosaikfussboden hat ringsum einen aus zwei schwarzen Linien bestehenden Rand, in der Mitte ein in Schwarz und Weiss einfach ornamentirtes Quadrat und vor der Thür zum Portikus ein Schwellenornament aus Pelten und Rauten. Der Platz des Bettes ist nicht durch das Muster des Fussbodens bezeichnet, wohl aber durch die sehr einfache Wanddecoration dritten Stiles auf schwarzem Grunde; nur der obere Wandteil hat weissen Grund; der Platz des Bettes ist abgeteilt durch einen gemalten Pilaster, gelb mit hellblauem Rande an Sockel und Hauptfläche, violett mit hellblauem Rande im oberen Wandteil. Ausserdem ist unten am inneren Ende der l. Wand eine flache Einhöhlung für das eine Ende des sehr niedrigen Bettes. Darunter am Boden Eisenreste, wohl vom Bett, das dann nicht mit vier Füssen, sondern mit seinem ganzen eisenbeschlagenen Rande auf dem Boden stand. Weitere, geringere Eisenspuren fanden sich an derselben Wand weiter vorn, wohl von der Langseite eines ähnlichen, hier stehenden Bettes.

Auf den drei Wänden des inneren (Bett-) Raumes war je ein kleines Bild angebracht. Erhalten ist es nur auf der l. Wand.

14. Hoch 0,225, br. 0,30. Die Figuren stehen auf dem schwarzen Grunde der Wand, sind aber durch eine einfache Umrahmung eingefasst. Eine Frau in langem violetten Chiton mit grünem Vertikalstreif vorn, gelbem Himation, das unter dem r. Arm durchgezogen die l. Schulter und den l. Arm bedeckt, und gelbem, auf den Nacken fallenden Kopftuch steht halb nach rechts, aber Oberkörper und Gesicht dem Beschauer zuwendend. Beide Hände sind zerstört, es ist aber klar, dass sie in betender Stellung mit der Handfläche nach vorn erhoben waren. Offenbar betet sie einen r. stehenden kegelförmigen grünen Gegestand (Phallus?) an, der sich auf einer ebenfalls grünen runden Basis bis etwa zur Schenkelhöhe erhebt. Freilich aber wendet sie Kopf und Augen nach links.

Dies Bild unterbricht einen als auf dem Sockel stehend gemalten Candelaber, der in der Hauptfläche weisslich, im oberen Wandteil grün ist und hier eine monochrom in Gelb en face gemalte, nicht grade als Ornament behandelte, aber doch stark stilisirte Ente trägt. Das Zimmer berührt sich durch dies Motiv mit dem Candelaberstil, wie er in *n* erscheint, und es werden wohl die beiden Stile hier, wie noch öfter, gleichzeitig sein. Damit stimmt, dass der den Sockel begrenzende Streif, vorn gelb, innen grün, den Sockelkarnies leicht andeutet.

s, grosses Triclinium. Der Fussboden ist Signinum ohne Ornamente; der Platz des Tisches ist bezeichnet durch ein Quadrat aus unregelmässigen Marmor-, Porphyr- und Serpentinstücken. Die Decoration der Wände (*Not. d. sc.* 1899 S. 355 Fig. 15) ist nach ihrem stilistischen Charakter jünger als in *e*: sie will dritten Stiles sein, ist aber offenbar zur Zeit des vierten Stiles gemacht. Der Grund ist schwarz, rot und gelb an Sockel und Hauptfläche; vom oberen Wandteil — durch ein Stuckgesims von der Hauptfläche getrennt — ist nichts erhalten. Die Hauptfläche zerfällt auf den Langwänden in fünf, auf der Kurzwand in drei Felder, die Mittelfelder gelb, die übrigen rot, eingefasst alle durch eine Art Guirlande nach Art des vierten Stiles. Die Mittelfelder sind als Bildrahmen charakterisirt, aber nicht durch das Bild ausgefüllt, das vielmehr, viel kleiner, frei in der Mitte des Feldes angebracht ist. Die Einfassung der Mittelfelder ist eine doppelte. Und zwar sind es auf den Langwänden je zwei Paar Säulen, auf der Schmalwand ein äusseres Säulen- und ein inneres Pfeilerpaar. Die Säulen haben

Ornamente, die an die flachen polychromen Ornamente des dritten Stiles erinnern, aber so dürftig und grob, wie sie in diesem nie vorkommen; die Pfeiler sind ganz vierten Stiles. Auf den Langwänden sind die Seitenfelder getrennt durch einen einfachen Architekturprospekt: ein Dreifuss, darüber ein Candelaber, in einfacher Architekturumrahmung auf schwarzem Grunde, alles dies ganz vierten Stiles.

Die Mittelfelder enthielten je ein Xenion.

15. Mitte der Rückwand, h. 0,50, br. 0,475. In zwei Teile geteilt. In dem unteren, niedrigeren, ein bräunlicher Hahn zwischen zwei weissen Hühnern, auf dem Boden kauernd, wohl mit gebundenen Füssen. Im oberen drei Früchte (Granatäpfel? aber noch geschlossen) an einem Zweig, auf dem eine Schwalbe sitzt.

16. Mitte der l. Wand, h. erhalten 0,38, br. 0,475. Unten ein Pfau nach l. vor einem Granatapfel, oben Trauben.

Die Felder zunächst der Mitte enthielten je eine Büste in Medaillon Durchm. 0,26. Erhalten sind:

17. Linke Wand l. Jugendlicher weiblicher Kopf en face, von regelmässigen Formen, mit einem goldenen Reif in dem lockigen blonden Haar.

18. Rückwand l. Bacchus, nach r. aufblickend. Jugendlich volles Gesicht, mit Epheukranz in dem auf die Schultern fallenden dunkelblonden Haar, aus dem zwei grüne Hörner ragen. Die nackte Brust ist von der Nebris umgürtet.

19. Rückwand r. Silen, nach r. Edel geformtes Gesicht eines alten Mannes; um den vorn kahlen, weiter rückwärts schwach behaarten Kopf ein Epheukranz. Ein dunkelrotes Gewand schliesst ziemlich eng um den Hals.

Von den Bildern der Endfelder der Langwände ist nur erhalten:

20. R. Wand r. H. 0,25, br. 0,45, Fische.

Dies letzte Bild ist auf den roten Grund gemalt. Für die anderen wurde frischer Stuck eingeputzt, und zwar allem Anschein nach in Löcher, die gemacht wurden, als der Stuck schon trokken war.

Aus dem Triclinium ist noch die Schlafkammer *t* zugänglich. Sie hat einen Mosaikfussboden, schwarzweiss mit wenig Rot, Violett, Gelb und Grün. Ein 1,26 breiter weisser Streif an der l. Wand, begrenzt durch ein schwellenartiges Ornament, bezeichnet

den Platz des Bettes; das übrig bleibende Rechteck hat in der Mitte ein quadratisches Ornament in obigen Farben, in den Ecken je eine Epheuranke. Die Wandmalerei (*Not. d. sc.* 1899 S. 356 Fig. 16) ist stilistisch der des Tricliniums gleichartig, doch ist der Anschluss an den dritten Stil hier weniger hervortretend; es ist ein Zimmer der älteren Zeit des vierten Stils mit Anklängen an den dritten. Der Grund ist am Sockel schwarz, sonst weiss; keine Bilder.

q, grosser Raum mit rohen Wänden, durch zwei Wandpilaster in zwei Teile geteilt, mit breiter Thür auf die Strasse, vielleicht Stall und Wagenremise. Man fand hier einige Rippen von Tieren (*Not. d. sc.* 1900 S. 148; es wird nicht gesagt, von was für Tieren).

Auf der Rückseite führt bei *r* die Treppe zum Oberstock des Portikus. *p* ist eine apsisartige Nische unter dieser Treppe, weiss getüncht, mit den Spuren von vier Regalen, *o* eine viereckige gewölbte Nische, decorirt im vierten Stil, mit kleinem bunten Gesims am Ansatz der Wölbung, an der Rosetten auf weissem Grunde gemalt waren. Wenig unter demselben war ein Regal angebracht. Hier stehen noch jetzt in der Verschüttungsmasse sechs Amphoren verschiedener Form.

n ist bei Weitem das interessanteste Zimmer des Hauses: ein Triclinium, ausgemalt im Candelaberstil, mit schönem und reichem, aber schlecht erhaltenem Mosaikfussboden (schwarzweiss mit wenig Rot und Gelb, wohl gleichzeitig dem von *t*), in dem der für die Lecti bestimmte Innenraum durch einen schwellenartigen Ornamentstreif vom Vorraum getrennt ist. Auf den Wänden wurde diese Trennung bewirkt durch zwei aus den Langwänden vorspringende cannelirte korinthische Pilaster (nur an der Ostwand erhalten), violett bis 1,95, weiter oben weiss. Das Zimmer ist gross 6,05 × 3,14 (von Stuck zu Stuck), hoch bis zum Ansatz der flachen Verschalung 3,74.

Die Wanddecoration (*Not. d. sc.* 1899 S. 353, 354 Figg. 13. 14, nach sehr undeutlichen Photographien) ist ein ziemlich einfaches, aber sehr charakteristisches Beispiel des Candelaberstils, das beste vorhandene Beispiel, nachdem die reichere und schönere Decoration des Tricliniums der *Casa del centenario* bis zur Unkenntlichkeit verblichen ist. Der Grund ist im inneren Teil weiss, im Vorraum

schwarz. Wir betrachten zuerst den inneren Teil. Der Sockel — mit Andeutung der aus dem ersten und zweiten Stil überkommenen Marmorplatten — ist begrenzt durch ein rotes gesimsartiges Glied, der mittlere Teil durch ein rotes Epistyl, einen gelben Fries, ein blau und rotes Gesims, auf dem sich ein gitterartiges Ornament erhebt; im Fries kleine Ornamente in Blau und Rotbraun. Die Langwände sind in je drei Teile geteilt durch zwei das Gebälk durchschneidende und in den oberen Teil hinaufragende grüne, ganz einfache, kaum modellirte Candelaber. Keine Bilder; das Mittelfeld ist nur ausgezeichnet durch eine die beiden Candelaber verbindende dünne Guirlande; in den Seitenfeldern je eine weibliche Figur. Auf der Ostwand steht die des l. Seitenfeldes, h. 0,45, im Profil nach r., in langem gelben Chiton mit grünem unteren Rande und grünem Ueberwurf, bekränzt, und hält auf der l. Hand einen Teller, von dem sie mit der R. einen Zweig nimmt. Im r. Seitenfeld (etwas verblichen), h. 0,76, eine Bacchantin en face; sie tanzt mit in der R. hoch erhobenem Thyrsus, mit der L. neben der Hüfte das Gewand — grün mit blauem Rande — aufhebend. Ein bläuliches Gewand läuft vor der Brust von der l. Schulter zur r. Hüfte. Der Kopf ist zerstört. Die des r. Feldes der Westwand, h. 0,59, ist bekleidet mit langem grünen Chiton, dessen Apoptygma bis über die Hüften herabhängt und hier mit einem violetten Rande versehen ist, und über diesem mit einem gelben Chiton, so kurz, dass das Apoptygma sichtbar bleibt. Die Figur ist gegen die Ecke gewandt, was wohl so zu verstehen ist, dass sie hinter der gegenüberstehenden Figur der Ostwand hergeht, und trägt auf dem bekränzten Kopfe einen Teller oder flachen Korb, auf dem in der Mitte unter Früchten (Granatapfel, Pinienzapfen) etwas aufragt, das wohl ein Phallus sein soll. Die erhobene L. hält den Teller, die gesenkte R. eine Fackel.

Im oberen Wandteil enden die Candelaber mit einem architektonisch gestalteten Gliede — gelb, grün, weiss, rot — auf dem je eine geflügelte weibliche Figur sitzt, den Oberkörper gegen die Mitte der Wand vorbeugend, so dass der Kopf im Profil steht, und eben dahin die Arme vorstreckend, die je einen Zipfel eines shawlartig umgelegten gelben Gewandes halten. Diese Figuren sind eigentümlich stilisirt, so dass die Flügel und der untere Saum des Gewandes in rankenartige Ornamente auslaufen. Auf dem Kopfe

tragen sie etwas wie einen kammartig aufragenden Federschmuck. Die Farben — Gelb, Blau, Weiss, Rot — sind in Uebereinstimmung mit denen der ganzen Decoration.

In den durch diese Candelaber und ihre Figuren gebildeten drei Abschnitten des oberen Wandteiles ist auch wieder je eine weibliche Figur angebracht. Die des Mittelfeldes (fast ganz gleich auf Ost- und Westwand) sitzt auf einem nicht sichtbaren Sessel, der auf einem grünen dreifussartigen Ornament steht. Sie ist bekleidet mit einem langen gelben und darüber mit einem kurzen, nicht bis an die Kniee reichenden blauen Chiton, beide mit weissem Vertikalstreif vorn, und einem auf dem Rücken und den Armen ruhenden grünlichen Umwurf, alles dies ganz symmetrisch angeordnet, hierin die symmetrisch einander entsprechenden Figuren auf den Candelabern ergänzend. Die Hände halten ganz symmetrisch beiderseits ein etwa in der Höhe des Sitzes hervorkommendes linienartig feines Rankenornament. Der Kopf, ganz wenig nach r. gewandt, ist bekränzt.

In den Seitenabschnitten des oberen Wandteiles stehen auf hinter dem Gesims aufragenden grünen Säulen zwei weibliche Figuren von eigentümlich langgestreckten Proportionen, fast ganz identisch, bekleidet mit einem langen violetten Chiton mit Apoptygma und einem in nicht genau kenntlicher Weise um Schultern und Brust gelegten shawlartigen grünen Gewande. Beide sind der Mitte der Wand abgewandt und spielen ein Saiteninstrument. Der zur Rechten (fast ganz gleich auf Ost- und Westwand) hängt die Kithara fast senkrecht an der l. Seite; sie spielt sie mit beiden Händen. Die zur L. (auf der Westwand nicht erhalten) hält das nicht näher kenntliche Instrument (Chelys?) schräg, fast horizontal, unter dem l. Arm; der r. Arm ist nicht kenntlich. Die Zipfel des Apoptygma und des Umwurfes stehen in archaistischer Weise spitz auslaufend vom Körper ab.

Anders ist die nur in ihrem r. Teil erhaltene nördliche Schmalwand behandelt, indem hier das Mittelfeld als der Platz des Bildes hervorgehoben ist. Die auch hier die Hauptfläche in drei Teile teilenden Candelaber ragen nicht in den oberen Wandteil hinauf, sondern tragen mit ihrem (nirgends erhaltenen) oberen Abschluss das ihn von der Hauptfläche trennende Gebälk, das über ihnen gegen die Mitte abbricht, so dass es nur die beiden Seitenfelder,

nicht das Mittelfeld bedeckt. Vor den Seitenfeldern hängen von den Candelabern bis an den Eckstreifen Fruchtguirlanden. Es sind Epheukränze, an denen Aprikosen, Pinienzapfen, Birnen, Rosen, Lilien und andere Blumen befestigt sind. Sie sind umwunden mit einer breiten Binde, gelb mit violettem Streif in der Mitte, deren beide Enden nahe der Mitte herabhängen. Das Mittelfeld ist überspannt durch ein sich von einem Gebälkende zum anderen wölbendes Rankenornament, welches hier an die Stelle des Gurtbogens des architektonischen Bildrahmens zweiten Stiles getreten ist. Auf dem l. Gebälkende (und so ohne Zweifel auch auf dem nicht erhaltenen r.) steht ein Silen, interessant durch die deutlich kenntliche und vollkommen charakterisirte Kleidung. Er trägt unmittelbar auf dem Leibe ein eng anliegendes, grünes, zottiges Gewand, das nur an den Beinen und Armen zum Vorschein kommt; es reicht bis an Knöchel und Handgelenke. Darüber ein gelber Chiton mit schmalem grünen Vertikalstreif auf der Brust und endlich ein wulstartig um den Leib gegürtetes und von da bis etwas unterhalb der Kniee herabfallendes violettes Obergewand. Der Chiton ist so kurz, dass er unter diesem Obergewand nicht zum Vorschein kommt. An den Füssen gelbe Schuhe. Der Kopf ist bekränzt, das Gesicht breit und vulgär, wie es scheint mit kurzem Vollbart; doch ist dies nicht deutlich. Er führt mit der r. Hand eine Schale zum Munde; die l., hoch erhoben, hält ein von der Bogenranke ausgehendes Rankenornament.

Ausserdem waren im oberen Wandteil noch zwei Figuren, von denen wieder nur die der l. Hälfte erhalten ist: eine Herme, die von dem die Wand seitlich abschliessenden grünen Vertikalstreifen (im 2. Stil würde es ein Pilaster sein) schräg aufwärts gegen den den oberen Abschluss bildenden roten gebälkartigen Horizontalstreifen aufragt und denselben mittels eines nicht näher kenntlichen, auf dem Kopfe angebrachten Gliedes stützt. Es ist eine männliche Figur. Die Kleidung ist nicht recht klar; ich glaube sie so verstehen zu sollen, dass ein grünes, aber auf der Innenseite violettes Obergewand, auf der l. Schulter geheftelt, von unten bis zu den Hüften aufgehoben und als Wulst um den Leib gegürtet ist. Dieser Wulst erscheint also violett; ebenso ein vorn herabhängender Zipfel und ein von der l. Schulter herabgehender Schlitz, in dem die Innenseite sichtbar wird. Unter dem Wulst erscheint

ein gelber Chiton, der nach unten, wo der Holzpfahl der Herme zum Vorschein kommt, spitz zusammen läuft. Die Hände sind vorgestreckt; die l. hält einen Zweig und auf dem Handgelenk, wenn ich recht sehe, ein Tuch, weiss mit grünen Ornamenten, die r. eine dünne Guirlande, die sich an den die Wand oben abschliessenden roten Streifen hinaufzieht.

21. Das Bild der Nordwand (erhalten nur der l. Teil der unteren Hälfte, h. 0,54, br. 0,70) ist ohne besondere Umrahmung auf den weissen Grund der Fläche zwischen den beiden Candelabern, dem Sockelgesims und der Bogenranke gemalt. Dargestellt ist ein ländliches Heiligtum. Auf einer grossen Basis, die sich, wie es scheint, auf drei Stufen erhebt und von der Mitte des Bildes bis fast an den l. Candelaber reicht, steht, am r. Ende derselben, also in der Mitte des Bildes, auf einer kleinen, wie es scheint aus rohen Steinen bestehenden Basis, am Fuss einer nur in ihrem unteren Teil erhaltenen Säule, eine vergoldete, weibliche, langbekleidete Statue, die in den beiden nach r. vorgestreckten Händen etwas wie eine Schnur hält. Hinter (l.) der Statue etwas nicht deutliches; es scheint fast ein Stuhl, so dass es schiene, als sei die Gottheit eben aufgestanden: Füsse und Lehne grün (Bronze?), die Lehne mit einem hellgrünbläulichen Tuch bedeckt. Vor der Statue lehnt an ihrer Basis eine rote Priapherme und steht am Fuss der grossen Basis ein roter Altar, auf dem Zweige liegen und ein silbernes Gefäss mit kleinem Fusse steht. Am Altar lehnt r. eine Fackel, an der ein Kranz befestigt ist. Hinter der Basis der Statue steht auf der grossen Basis eine Frau in langem violetten Gewande. Erhalten ist nur der untere Teil, doch erkennt man, dass die Arme vom Ellbogen an gehoben waren und etwas — ohne Zweifel Opfergerät — trugen. Messen wir an dieser Figur die Statue, so ergiebt sich, dass diese weit unter Lebensgrösse ist: die weibliche Figur misst bis zum Ellbogen 0.30. die ganze Statue nur 0,19. So ist auch der Altar mit 0,18 fast so hoch wie die Statue.

Wir wenden uns jetzt zu dem vorderen Teil des Zimmers. Der Grund ist hier schwarz. Der Sockel, mit einfacher Linienteilung nach Art des dritten Stiles, ist begrenzt durch einen einfachen Streifen unkenntlicher Farbe (grau?). Die Hauptfläche ist geziert und geteilt durch weibliche Hermen, die Guirlanden halten,

der obere durch weibliche Köpfe, deren einer über jedem der durch die Hermen gebildeten Abschnitte steht. Ersteres Motiv findet sein Vorbild im zweiten Stil; s. Mau, *Gesch. d. decor. Wandm.* S. 210.

22. Dieser Hermen sind auf der östlichen Langwand eine, auf der Schmalwand zwei; der betreffende Abschnitt der westlichen Langwand wird durch die Thür eingenommen. Sie sind hoch 1,45 und stehen auf dem Sockelstreifen. Es sind schlanke Mädchengestalten, von den Hüften abwärts in einen viereckigen, auf einem kleinen Plinthus stehenden Pfeiler auslaufend, nackt, an jedem Unterarm ein goldenes Armband mit grünem Stein, um den Hals ein Halsband mit Bommeln und einem grünen Stein in der Mitte. Auf dem Kopfe haben sie ein niedriges rotes Barrett mit grünem Vertikalstreifen vorn. Die Gesichter sind wie die Körper zart und jungfräulich, von regelmässig schönen Formen, mit etwas befangenem Ausdruck abwärts blickend; die Haare rötlich blond. Die Haltung ist anmutig variirt. Die der Langwand beugt sich ein wenig nach r. und hält mit der l. Hand die Guirlande dicht an der Hüfte, während die r. leicht erhoben und vom Körper entfernt ist. Die r. der Schmalwand erhebt die L. bis zur Schulterhöhe und hält hier die Guirlande. Die Guirlanden sind schwere Epheukränze, umflattert von breiten Bändern, abwechselnd rot mit weissem und gelb mit violettem Streifen. Sie reichen auf der Langwand l. bis an den Pilaster, im übrigen bis an die vertikalen Eckstreifen, die hier nur durch eine weisse Linie abgetrennte Streifen des schwarzen Grundes sind.

23. Der obere Wandteil, von dem mittleren durch einen einfachen weisslich grauen Streifen getrennt, hat keine anderen Verzierungen als die schon erwähnten Köpfe. Diese, zwei auf der Langwand, zwei auf der Schmalwand, stehen auf dem schwarzen Grunde, sind aber eingeschlossen je in ein von weissen Linien umschlossenes Rechteck, h. 0,48, br. 0,56. Auf der Schmalwand ist der l. Kopf zerstört. Der interessanteste ist, auch als der besterhaltene, der r. der Schmalwand, h. 0,47. Nur hier sind die Schultern sichtbar, in ein blaues Gewand gehüllt und mit kleinen Flügeln versehen. Das Gesicht — das krause blonde Haar ist auf dem Scheitel in einen Knoten gebunden — zeigt einen ernsten, traurigen Ausdruck; die Augen blicken tief hinab nach rechts.

Bei den drei übrigen kommt der Hals aus einem einfachen, nach beiden Seiten volutenartig aufstehenden Pflanzenornament hervor.

Die mittlere der Schmalwand, in ihrem oberen Teil zerstört, h. erhalten 0,30, scheint eine hellfarbige Binde getragen zu haben, deren Enden vor dem Ornament herabhängen. Der Kopf blickt, etwas nach r. gewandt, mit ernstem Ausdruck grade vor sich hin, nicht stolz, eher gedanken- und sorgenvoll.

Diese beiden sind reife Frauen. Auf der Langwand sind zwei Mädchenköpfe, h. 0,35, nicht gut erhalten. Sie sind halb gegen den Zuschauer, halb gegen die Mitte dieses Wandstückes gewandt und blicken grade vor sich hin, die l., mit blauem Barrett, etwas befangen, die r., mit rotem Barrett, mit freiem und festem Blick und Ausdruck.

m ist eine Exedra mit Resten der Wanddecoration zweiten Stils: imitirte Marmorbekleidung, unterbrochen durch das in diesem Stil so beliebte Gebälk, an dem weisse Figuren — Centauren, Satyrn, Bacchantinnen — auf aus dem Epistyl vorspringenden Consolen vor dem roten Fries stehend mit ihren Köpfen die Consolen des Gesimses stützen.

l, Cubiculum, dessen Wanddecoration, nach den geringen Resten zu urteilen, im Candelaberstil gehalten war.

k, Treppenraum, vielleicht zugleich Küche; s. oben S. 294.

i, Cubiculum mit Fussboden aus Signinum und einfacher Wanddecoration dritten Stiles auf schwarzem Grunde. In den Mittelfeldern je eine der in diesem Stil so beliebten oligochromen Darstellungen eines Sacellum; einigermassen kenntlich ist nur das der Rückwand: der heilige Baum zwischen zwei durch Gebälk verbundenen Säulen, Adoranten. Auf den Seitenfeldern Gefässgruppen.

h, Cubiculum. Der Fussboden ist schlechtes Signinum mit einfachen, groben Ornamenten aus weissen Steinchen. Wanddecoration vierten Stils: über einem dunkelfarbigen Sockel mit Blumen auf jeder Wand zwei breite rote und ein schmales schwarzes Feld. In den breiten Feldern der Rückwand (auf den anderen Wänden nicht erhalten) je ein kleines Bild, h. 0,17, br. 0,36: l. Fische, r. vielleicht ebenfalls, unkenntlich.

Der erste Raum rechts ist das Hinterzimmer des Ladens N. 4, nur durch ein Fenster mit dem Porticus verbunden.

g, Exedra, mit einfacher Decoration dritten Stils. Fussboden Signinum mit Ornamenten aus weissen Steinchen.

f, grosses Schlaf- oder kleines Esszimmer, mit zwei Thüren. Man möchte in der kleineren den Zugang zu einer Treppe vermuten; da aber gleich innerhalb derselben der Fussboden vollkommen erhalten ist, so muss es sich doch wohl anders verhalten. Vielleicht diente sie nur, um aus und ein zu gehen, wenn man im Winter die grosse Thür verschlossen hielt; vgl. oben S. 301. Fussboden Signinum mit Reihen weisser Steinchen.

Aus den freilich dürftigen Funden verschiedener Gegenstände geht mit Sicherheit hervor, dass zur Zeit der Verschüttung das Haus bewohnt war. Die aus dem Oberstock stammenden Funde wurden schon oben S. 294 f. erwähnt. Im Garten, *d*, fand sich eine Sonnenuhr aus Tuff, eine Sacknadel und vier gläserne Spielmarken (*Not. d. sc.* 1899 S. 103. 358). Im östlichen Portikus ein eiserner Küchendreifuss, auf dem noch der Boden eines Kochtopfes stand, darunter eine Schicht weisser Asche; ein anderer Kochtopf stand auf eben dieser Aschenschicht, gestützt durch Steine. Ferner zwei mit Asche gefüllte, unten durchlöcherte untere Teile von Amphoren, eine sogen. Pelvis, eine bronzene und eine thönerne Lampe, letztere mit der Büste des Sol, ein Urceus mit der bekannten Inschrift *g(ari) f(los)*, zwei gläserne Salbfläschchen und ein rundes Gewicht aus Marmor (*N. d. sc.* 1899 S. 105, 19 u. 24 März). Vierzehn Amphoren standen an die Wand des Nordportikus gelehnt (a. O. S. 144), eine weitere, mit der Inschrift M · ST, fand sich im Westportikus. Auf der Nordseite fand sich noch, am Fusse der Treppe *i*, eine kleine Handmühle aus gelblichem Verrucanstein.

In der Schlafkammer *u* fanden sich ausser dem Thürschloss zwei versilberte bronzene Spiegel und eine bronzene Schale mit Ausguss, ein gläsernes Salbenfläschchen und Reste eines Eisenreifes mit Holzresten, in dem man den Beschlag eines hölzernen Maassgefässes zu erkennen glaubt (a. O. S. 105).

Im dem grossem Speisezimmer *s* fand man ebenfalls Reste des Schlosses, dazu einen Cardo. Ferner einen marmornen Tischfuss mit der gewöhnlich Paris genannten Figur in Hochrelief, mit Spuren von Bemalung (a. O. S. 144).

Von den in *q* gefundenen Tierknochen war schon S. 304 die Rede. Man fand da ausserdem noch eine kleine Bronzezange, einige

grosse eiserne Nägel und eine Muschel, durchbohrt um sie am Hals zu tragen. In *m* fand sich ein Gewicht aus Kalkstein, eine Amphora und eiserne Nägel (*N. d. sc.* 1900 S. 148).

In *h* und *i* fand man am 13 und 17 April 1901 einen eisernen Rost, einen Küchendreifuss, eine Schaufel, drei grosse, einfache Thonlampen, drei kleine Thongefässe, drei Webergewichte, eine marmorne Mörserkeule, einen eisernen, mit einer Bronzescheibe verzierten Fuss irgend eines Möbels.

III. Insula V, 4.

N. 1-2, Pistrinum; vgl. *Not. d. sc.* 1901 S. 255.

Das Haus hat neben dem Ostium *A* den Laden N. 2; ohne den gewöhnlichen Ladentisch; man verkaufte hier also an einem tragbaren hölzernen Tische. Hier steht noch jetzt eine Knetmaschine (*Mitth.* I, 1886, S. 45) und ein steinernes Gefäss. Es kann kaum bezweifelt werden, dass hier die Producte der Bäckerei zum Verkauf standen, und in der That fand man hier zwei kleine runde Kuchen (*Not. d. sc.* 1889, S. 133, 18 Oct. 1888). Im übrigen sind die hier gefundenen Gegenstände (a. O. nnd *Not.* 1887, S. 245, 12 April) nicht charakteristisch: vier eiserne Hacken, einige eiserne Schlüssel, vier Kessel und ein kleineres Gefäss, auch aus Eisen, eine 0,255 hohe Thonstatue der Minerva, zwei thönerne Schalen und drei Thonlampen, eine kleine Bronzemaske, wie es scheint Juppiter Ammon, eine Thonamphora mit der Inschrift:

LYMP VES
A IIII A
XVIIIIS
M VALERI HELIADIS
MATERNI XX

Es scheint, dass M. Valerius Heliades sein Weinproduct als *lympha Vesuviana* bezeichnete. Endlich noch am 30 Sept. 1888 (*Not.* S. 134) ein eiserner Dreifuss.

Der anstossende Raum *B* war früher Hinterzimmer des Ladens, mit diesem durch eine Thür und ein grosses Fenster verbunden. In der letzten Zeit aber war die Thür in ein Fenster verwandelt worden und der Raum diente als Stall für die Zugtiere der Mühlen;

über der 0,90 hohen, 0,45 breiten Aufmauerung an der Nordwand sieht man deutlich die Spuren der hier angebrachten hölzernen Krippe. Man fand hier am 19 Febr. 1887 (*Not. d. sc.* S. 245) eine zweiflammige und zwei einflammige Thonlampen.

Ställe waren auch die beiden Räume auf der anderen Seite der Fauces, jeder mit einem Fenster nach W. Der vordere, *C*, hat an der Westwand eine Aufmauerung, wie in *B*; freilich ohne Spuren der Krippe; da aber an Nord- und Südwand der Stuck fehlt, so kann daraus nichts geschlossen werden. In *D* ist an der Ostwand eine deutliche Krippe, an der Westwand eine niedrigere Aufmauerung anderen Charakters. Die grosse Zahl der Stallräume bei einer Bäckerei mit nur drei Mühlen ist wohl so zu erklären, dass auch Zugtiere anderer Besitzer hier gegen Entgelt Unterkunft fanden, z. B. die der benachbarten Bäckerei V, 3, 8, in der, wie es scheint, kein Stall ist. Der Charakter dieser Räume wird bestätigt durch den Fund eines bronzenen Gebisses am 7 Oct. 1890 (*Not. d. sc.* S. 357). Zwar wird als Fundort nur im Allgemeinen das Haus angegeben, ohne nähere Bezeichnung des Raumes; da aber die inneren Räume erst viel später, N. 2 und *B* aber schon 1887 und 1889 (s. oben) ausgegraben wurden, so kann nur an *C* und *D* gedacht werden, und besonders an *C*, da die Funde in *D* — vier Thonlampen — unter dem 27 Febr. 1887 (*Not. d. sc.* S. 245) verzeichnet sind. Ueber *C* und *D* waren obere Räume; der über *D*, aus einem Raume über *A* zugänglich, hat ein grosses Fenster nach N, 1,50 über dem Fussboden. Beide Räume, über *C* und *D*, haben je ein Fenster nach W. Treppen sind hier nirgends; die einzige Treppe des Hauses ist bei *a*.

E, Fortsetzung der Fauces, *A*, führt in das kleine bedeckte Atrium *I*, dessen Höhe nicht kenntlich ist. Es erhielt Licht durch eine 1,70 breite Thür aus dem kleinen Hofe *H*, der gewissermassen die Stelle des Gartens vertritt, indem auf seinen Wänden ein Gitter und darüber Pflanzen gemalt sind. In diesem Gitter erscheint r. eine 1,15, l. eine 0,95 breite Oeffnung, in denen auch Pflanzen und je ein Gefäss sichtbar werden, letzteres r. goldfarben und kelchförmig, l. flaschenartig, oben breit mit engem Hals, nach unten sich verengernd, wie es scheint silberfarben; oder sollte es gläsern erscheinen? Zwischen diesen Oeffnungen, der Mitte der Thür gegenüber, ist 0,70 von Boden eine Nische, hoch 0,55, breit

0,45, wie es scheint früher mit Marmor verkleidet, von dem aber nichts erhalten ist. Später ist dann unterhalb dieser Nische etwas wie ein Altar, mit erhöhten Seitenrändern, an die Wand angemauert worden, 0,90 × 0,60, hoch 0,55. — An den Wänden entlang, mit Ausnahme der Eingangswand, 0,25 von ihnen entfernt, läuft eine 0,32 hohe, oben 0,15 breite Mauer; der Zwischenraum zwischen ihr und den Wänden ist mit Erde ausgefüllt, und es standen hier ohne Zweifel Pflanzen, ganz wie im Garten des Hauses des Sallust (Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* S. 270). An der Südwand reicht dies nicht ganz bis an die Südwestecke; hier steht ein cannelirtes Puteal aus sogen. Travertin; in der Ecke eine viertelkreisförmige Aufmauerung, hoch 0,88 über dem hier um 0,20 erhöhten Signinumfussboden. Auf der Nordwand die *Not. d. sc.* 1891 S. 272 publicirten Inschriften:

ICΠANOC
IANOYAPIA

und

COMVNIIM NVMVM DIVIDIIN*dum*

Vgl. zu letzterer *CIL* IV, 1597. 1766.

Ans diesem Hofe erhielt auch *F* (Speisezimmer?) Licht durch ein grosses Fenster. Es ist einfach decorirt: weisse Wand mit schwarzem Sockel.

Die am 12 Nov. 1896 in *F* (*prima camera a d. dell'atrio* kann wohl kein anderer Raum sein, da nachher, 13 Nov., von einem Zimmer gegenüber die Rede ist) und *H* (17 Nov. 1896) gefundenen Gegenstände sind aufgezählt *Not. d. sc.* 1896, S. 591. In *F* fand man einen kleinen bronzenen Silen, der als Hahn einer Wasserleitung gedient hatte, verschiedene Bronzegefässe, drei Bronzelampen, Teile einer Wage, ein gläsernes Salbenfläschchen, ein elfenbeinernes Amulet (Phallus), endlich acht bronzene und zwei silberne Münzen. — In *H* (*stanza in seguito a quella del 12 Nov.*) fand man fünf thönerne Amphoren und einen Urceus, eine Sonnenuhr aus sogen. Travertin, eine eiserne Harke, zwei Amulete, eines (Hand und zwei Phalli) ans Bronze, eines (Phallus und zwei Tierköpfe) ans Elfenbein, eine kleine bronzene Glocke, ein ovales Gewicht, auch aus Bronze, eine Bronzepatera, neun blaue Glas-

kugeln und einen marmornen Reibstein. Alle diese Funde sind nicht charakteristisch für die Bestimmung der betreffenden Räume, die in der letzten Zeit zur Aufbewahrung von allerlei Dingen gedient haben müssen.

Der gegenüberliegende Raum *G* muss wohl die Küche sein, obgleich kein recht deutlicher Heerd kenntlich ist. In der Südwestecke ist der Abtritt, und nördlich von diesem an (nicht in) der Westwand die Thonröhrenleitung eines Abtrittes im Oberstock. Gleich neben dem Abtritt und ebenso an der Nordwand sind je zwei Aufmauerungen, die man am ehesten für Tischfüsse halten möchte; doch müssen wohl die an der Nordwand ein Rest des Heerdes sein, da sonst keine Küche vorhanden ist. Gefunden wurde hier, ausser vier Bronzemünzen, nur ein bronzener Maulkorb für einen Esel (13 Nov. 1896, *Not. d. sc.* S. 591). Aber ein Stall kann es doch nicht sein.

Am Atrium liegt noch *L*, ursprünglich ein Cubiculum, mit sehr einfacher Decoration, wohl im dritten oder Candelaberstil. Später wurde diese bis zur Höhe von 1,50 durch Ziegelstuck ersetzt und wurden gleichzeitig Regale an den Wänden angebracht, der Raum also in eine Vorratskammer verwandelt. Man fand hier am 4 März 1901 fünf bronzene und vier bleierne Gewichte, eine eiserne Schaufel und drei thönerne Kochtöpfe.

Bei *a* führte eine Treppe zu einem oberen Raum über *L*, einem Cubiculum mit Fenster auf die Strasse, und wohl auch zu einem Raum über dem Durchgangsraum *M*, von dem zwar nichts erhalten ist, der aber angenommen werden muss, da es nicht wahrscheinlich ist, dass man in den Raum über dem Atrium *I* nur durch das Cubiculum gelangte. Ein Raum über dem Atrium muss angenommen werden, weil nur von diesem aus die oberen Räume des vorderen Teiles des Hauses zugänglich sein konnten. Man kam also aus dem Raum über *M* in den über dem Atrium *I*, aus diesem in die über *E* und *A*, aus diesem in den über *C* und *D* und wohl auch in Räume über *B* und dem Laden N. 2 von denen nichts erhalten ist.

An *M* liegt links der Abtritt *b* unter der Treppe. *M* ist ein Durchgangsraum zum Pistrinum *K*, in dem einst drei Mühlen *c* standen. Nur die nördlichste ist erhalten, von den übrigen nur das die Meta einschliessende Mauerwerk. Erhalten sind ausserdem im Pistrinum die gemauerten Füsse dreier grossen Tische. Einer stand,

auf zwei Füssen, mit einer Schmalseite an dem *M* entsprechenden Teil der Südwand, ein zweiter, auf drei Füssen, mit der Langseite an dem *L* und *b* entsprechenden Teil der Südwand, ein dritter auf vier Füssen an der Westwand. An der Nordwand, zwischen den beiden Thüren zu *P*, eine viereckige Aufmauerung, erhalten bis zur Höhe von 0,40, und zwei cylinderförmige Dolien.

In der Nordwestecke steht der Backofen *d*, in der gewöhnlichen Form. Zwischen dem eigentlichen Ofen und der 0,44 vor ihm aufsteigenden Mauer führen zwei Rauchfänge nach oben. Der Raum zwischen dem Ofen und dieser Mauer ist nach l. und auch nach r. gegen *P* geöffnet, zum Hinreichen der Brote. In eben dieser Mauer ist r. von der Ofenöffnung eine kleine Nische, wie für eine Lampe. L. am Ofen ein viereckiges gemauertes Wasserbassin, statt der sonst üblichen flachen Schüsseln, zum Benetzen der Brote.

Ueber dem Ofen war eine Kammer, mit einer Thür nach S, die aber, 3,10 über dem Fussboden des Pistrinum, nur durch eine Leiter zugänglich sein konnte. Es ist keine Rauchkammer, da sie mit den Rauchfängen keine Verbindung hat, konnte aber dienen um irgend etwas warm zu halten.

Das Pistrinum hat an den Wänden einen Ziegelstucksockel, hoch 1,40, einschliesslich des ihn begrenzenden, 0,04 breiten dunkelroten Streifens; darüber weisse Wände. Es war bedeckt, erleuchtet durch ein Fenster nach W, vielleicht auch noch durch Dachöffnungen; die Höhe war nicht unter 6 m. Spuren des Daches oder der Decke sind nicht erhalten.

Der hinterste Raum, *P*, ist noch nicht vollständig ausgegraben. Wir müssen hier, obgleich ja Backtische auch im Pistrinum waren, doch wohl die Backstube, das Panificium, annehmen. Rechts steht in der Vorderecke ein cylinderförmiges Dolium, in der hinteren Ecke eine noch nicht näher kenntliche Aufmauerung. Der Raum war bedeckt in der Höhe von etwa 3,10, so dass der obere Raum in gleicher Höhe mit dem über dem Backofen lag. Spuren einer Treppe sind bis jetzt nicht kenntlich, es scheint also, dass dieser Oberraum nur aus der Kammer über dem Backofen und vielleicht direkt durch eine Leiter zugänglich war.

Die Eingangswand l. von der Thür und die l. Wand waren mit allerlei Kritzeleien, griechischen und lateinischen, bedeckt. Sie sind publicirt von Sogliano *Not. d. sc.* 1901 S. 257 f. Manches von dem

was Sogliano gesehen hat, fand ich zerstört, und da das sachliche Interesse gering ist, so verspare ich die Publication für das Supplement zu *CIL* IV.

In dem westlichen Teil des Pistrinum (*Not. d. sc.* 1900 S. 238) wurde ein bronzener Authepsa gefunden, fast genau gleich dem *Mus. Borb.* III 63 (danach Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* S. 372 Fig. 209) abgebildeten, nur mit der Besonderheit, dass er mit Ringen und Ketten zum Aufhängen versehen ist. Ferner ein bronzener Trichter, ein köcherartiges Bronzestück (l. 0,31, Durchm. 0,045-0,07) mit Holz- und Eisenresten im Inneren (Spitze einer Deichsel?), eine Bronzestatuette, h. 0,07, einen mit der Chlamys bekleideten Mann darstellend, der in der vorgestreckten R. eine Patera hält; zwei Thonlampen (Juppiter mit Adler, Pegasus), eine Tischplatte aus sogen. Travertin (l. 1,20) und drei Gewichte aus demselben Stein, darunter eines von 20 Pfund (k. 6,600) mit der Inschrift XX und eines von 100 Pfund (K. 33,900) mit der Inschrift MCI.

C

Verschiedene Gegenstände wurden auch in *M* gefunden, doch sind sie in keiner Weise charakteristisch für die Bestimmung des Raumes: allerlei bronzener Möbelbeschlag, auch Reste des Bronzebeschlages von Pferde-(oder Esel-) Geschirren, bronzene Mundstücke von Wasserläufen, darunter ein kleiner Esel, zwei bronzene Glocken (h. 0,10 und 0,12), Durchm. 0,05 und 0,07, eine Glasflasche und ein Salbfläschchen, eine Thonlampe, ein Oelkrug und ein kleiner Topf, auch aus Thon, eine kleine eiserne Zange u. A.

N. 3-5. Vgl. *Not. d. sc.* 1899 S. 339 ff. 1901 S. 257.

Dass N. 3-5 zusammen gehören, beweisen die Reste dreier Säulen im Gangsteig der Strasse, die vor dieser ganzen Ausdehnung ein Schutzdach trugen. Der östlichsten derselben entspricht auch ein Abschnitt im Gangsteig selbst, der von hier östlich mit Signinum gepflastert ist, während westlich seine Oberfläche innerhalb des Quaderrandes nur aus Erde besteht. Die Fassade stammt aus der Periode der Kalksteinatrien: auch der übrigens jüngere Pfeiler zwischen N. 4 und 5 enthält Reste aus derselben. Im Inneren ist alles jünger; das älteste (Thür r. vom Atrium, hintere Thür des Tablinum) zeigt Pfosten aus grossen ziegelförmigen Hausteinen und mag in republikanische Zeit hinaufreichen. Die Decoration ist letzten Stiles; nur die Malerei des Ganges r. hinter dem Atrium, *i*, — schwar-

zer, durch einen roten Streif begrenzter Sockel — kann der Zeit des dritten Stiles angehören.

Die Fauces sind breiter als die gleich an der Strasse liegende Thür. Gleich vorn werden sie verengt durch einen in den Laden N. 2 geöffneten kleinen Wandschrank. An ihrer l. Wand führt eine Treppe von N nach S zu oberen Räumen über den Läden N. 4 und 5, vielleicht auch über *c* und *d*, die höher liegen.

Das tuscanische Atrium, mit schlecht erhaltenem terrassirten Fussboden, ist unregelmässiger Form, indem Impluvium und Tablinum (*b'*) links liegen, so dass der Blick des Eintretenden unter der Lichtöffnung durch auf das Tablinum fiel. Auf die Rückseite des Atriums öffnete sich mit einer Säulenstellung — nur die Stylobatsteine sind z. T. erhalten — eine obere Loggia, Cenaculum, wie sie auch in der *Casa delle nozze d'argento* (*Mitth.* VIII, 1893, S. 16 f. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* S. 296) und in dem Hause VII, 15, 8 kenntlich ist. S. Mau a. O. S. 256. Hierüber soll an anderer Stelle im Zusammenhange mit den Resten anderer Cenacula ausführlicher gehandelt werden. Das Tablinum konnte natürlich unter dem Cenaculum nur sehr niedrig sein; sein Architrav lag bei 3,55.

Hinter dem Impluvium steht ein einfaches, nicht cannelirtes Travertinputeal, h. 0,70, und neben ihm jederseits ein viereckiger Travertinstein, 0,295 × 0,32, h. 0,15, wohl um Gefässe darauf zu stellen. Ferner stand hier ein Marmortisch und eines der bekannten cylinderförmigen Bleigefässe.

Auf das Tablinum öffnet sich r. eine enge, nur etwa 2 m. hohe Kammer, unter der zum Cenaculum führenden Treppe, mit Löchern für Regale an den weiss angestrichenen Wänden.

1. Auf der l. Wand des Atriums und Tablinums nimmt das Larenbild über einem 0,65 hohen Sockel ziemlich genau ein Quadrat von 2,96 (10 röm. Fuss) ein (Abb. nach Photographie *Not. d. sc.* 1899 S. 340). Der Sockel zerfällt in vier Felder, die auf weissem Grunde je eine Pflanze und Vögel enthalten. Ueber ihm ein 1 m. hoher Streif. In diesem von l. zuerst eine Pflanze. Dann Mercur, halb nach r., in violetter Chlamys, mit geflügeltem Petasus und geflügelten Stiefeln, in der R. in Brusthöhe den Beutel, in der L., an die Schulter gelehnt, den Caduceus haltend. Man erkennt Spuren, dass die Figur zuerst anders gemalt war, mehr im Profil;

kenntlich ist das Profil des Gesichtes und die nach r. gestreckte Hand mit dem Beutel. R. zu seinen Füssen der Hahn, nach r. Er erhebt den Kopf gegen die Schlange, die, um den Omphalos gewunden, den Kopf nach l. erhebt. Dann r. Victoria, nach r., in langem braunen Gewande, das den r. Schenkel frei lässt, bekränzt, mit grünen Flügeln, in der L. die Palme, in der R. einen gelben Kranz, den sie im Begriff ist, Hercules aufzusetzen. Dieser steht etwas nach r., bekränzt, in der gesenkten R. die Keule, in der L. den Bogen, über dem l. Unterarm das Löwenfell. Zwischen Victoria und Hercules ein Schwein, auf letzteren zuspringend. Weiter r. Minerva, etwas nach l., in langem violettroten Chiton mit grünem Rande und gelbem, auf den Rücken fallenden Mantel, auf der Brust das Gorgoneion (kaum kenntlich), auf dem Kopfe den Helm mit drei Büschen. Sie hält mit der erhobenen L. die auf den Boden gestützte Lanze und streckt die R. nach l. um auf einem Altar zu libiren; der runde gelbe Schild mit Gorgoneion ist von r. an die Göttin angelehnt. Endlich als Abschluss r. die Eule auf einer Basis zwischen Pflanzen.

Ueber dieser Zone läuft ein weisses Stuckgesims mit schmalem roten Friesstreifen. Auf dem Gesims stehen, 1,46 von einander, zwei Stuckpilaster, h. 0,97, br. 0,11. Sie tragen Gebälk und Giebel, beide gebildet in der bekannten Art der Stuckgesimse vierten Stiles, weiss mit schmalem blauen Friesstreif. Im Giebelfeld ein Kranz mit spitzen Blättern (es soll wohl Lorbeer sein), über der Spitze des Giebels eine Patera, an der r. Ecke des Giebels (die l. zerstört) eine breite Maske, vielleicht ein Gorgoneion. In dem Raum zwischen dem Gesims, den Pilastern und ihrem Gebälk ist in der Mitte eine gewölbte Nische, eingefasst von zwei Stuckpilastern mit Stirnbogen; unter ihr ein kleiner, als Opfertisch dienender Vorsprung. Die Nische ist h. 0,48, br. 0,42, tief unten 0,28; der untere Teil ihrer Wände ist sehr beschädigt; es scheint aber, dass hier Figuren gemalt waren, die freilich nur sehr klein sein konnten. Ohne Zweifel standen hier Bronzefiguren der Laren und des Genius, die in den Malereien nicht vorkommen.

Zwischen der Nische und den Pilastern ist l. die Venus Pompejana gemalt, h. etwa 0,85, sehr zerstört; man erkennt das grüne Gewand, das Steuerruder, auf das sie den l. Arm stützt; die r. Hand, gegen das Kinn gehoben, hielt wohl den Olivenzweig; der

Kopf ist zerstört. R. neben ihr Amor mit dem Spiegel auf der Basis. — R. Fortuna, h. 0,85. Kenntlich ist nur der Kopf mit ganz kleinem Modius und das Füllhorn an der l. Schulter.

In derselben Höhe ausserhalb der Pilaster ist l. Bacchus gemalt. Erhalten ist nur der untere Teil, bis zur Brust, h. 0,70. Der l. Arm, über dem ein rotes Gewand hängt, hält den auf den Boden gestützten Thyrsus, die gesenkte R. den Kantharos, nach unten gewandt, um den Panther zu tränken. R. und l. Weinpflanzen. — R. Juppiter, h. 0,75, auf dem Throne sitzend, dessen Lehne mit einem grünen Tuch bedeckt ist, die Füsse auf einen Schemel gestützt. Der Oberkörper ist nackt; auf den Schenkeln liegt ein rotes Gewand. Er stützt den Kopf auf die l. Hand, indem er den Ellbogen auf die Lehne legt, und blickt nach l. unten. Das Scepter ruht an der l. Schulter, die r. Hand, auf dem r. Schenkel ruhend, hält den Blitz.

In den beiden oberhalb des Giebelfeldes bleibenden Dreiecken ist je ein fliegender Adler mit Palme in den Krallen gemalt. In dem Feld über Juppiter (das entsprechende Feld l. ist zerstört) ein auf einer Guirlande sitzender Pfau,

Die Wände des Tablinums haben eine einfache und interesselose Decoration letzten Stiles auf gelbem Grunde. Sie erstreckt sich auch auf den rechten Eingangspilaster.

Links von der beschriebenen Malerei des Lariums, mit ihr verbunden und gleichzeitig, ist noch ein 1,30 hohes, 0,75 breites Feld: auf weissem Grunde ein im letzten Stil in Gelb gemalter, von Pflanzen umrankter Candelaber. Offenbar ist dies ein Rest einer älteren, einst das ganze Atrium umfassenden Decoration, von der ausserdem nur das kleine Stück der Rückseite zwischen *b'* und *i* übrig geblieben ist: hier ist der weisse Grund durch rote Streifen roh in Felder geteilt. Im Uebrigen ist diese Decoration zerstört und durch rohen Stuck ersetzt. Vermutlich ist also die ältere Decoration und mit ihr das Larenbild in die Zeit vor 63 zu setzen.

Gleich neben dem Eingang liegt das Zimmer *c*, seiner Form nach ein Triclinium, h. 2,97, mit Fenster auf das Atrium, ohne andere Decoration als einen Ziegelstucksockel. Ein Triclinium ist zweifellos auch *d*. Der Fussboden besteht aus schlechtem Signinum. Auf den Wänden eine sehr dürftige Decoration vierten Stils, auf weissem Grunde über gelbem Sockel, nach der schlechten

Erhaltung wohl vor 63 entstanden, mit drei roh ausgeführten Bildern in der Mitte der drei Wände.

2. L. Wand, h. 0,64, br. 0,66: Europa auf dem nach l. durch das Meer rennenden Stier. Sie hängt an seiner l. Seite und hat die L. über seinen Nacken gelegt. wohl um sich am Horn zu halten. Die r. Hand ist nicht deutlich. Es scheint, dass über ihrem Kopfe ein gelbes, rotgefüttertes Gewand aufgebauscht ist.

3. Rückwand, h. 0,65, br. 0,71. Narcissus sich in der Quelle spiegelnd. Er sitzt rechts, en face, die Beine r., gestützt auf den r. Arm, im l. den Thyrsus (?), über den Schenkeln ein rotes Gewand. L. steht eine kleine Figur, wohl Eros, en face. Im Hintergrunde etwas wie Berge.

4. R. Wand, h. 0,65, br. 0,63. Ariadne von Bacchus gefunden. Das Bild ist besser erhalten als 2 und 3, daher die Roheit der Arbeit deutlicher. Vorn liegt Ariadne (Kopf l., Gesicht abgewendet) auf Blumen, bedeckt mit einem gelben Gewande, das ein von r. kommender kleiner Satyr eben abhebt. L. oben kommen zwischen zwei roh angedeuteten Hügeln Kopf und Thyrsus des Bacchus zum Vorschein.

5. Auf den Seitenfeldern der Rückwand sind in Medaillons (Durchm. 0,37) auf rotem Grund Amoren gemalt, l. mit nicht kenntlichen Attributen, r. mit Pedum in der L., Zweig in der R. — Auf dem l. Felde der r. Wand, auch in Medaillon, ein Greif nach r., gelb auf weissem Grunde.

Auf *d* öffnet sich die kleine Schlafkammer *e*, ohne andere Decoration als einen hohen Ziegelstucksockel.

Hinter dem Tablinum und auf dieses geöffnet liegt ein drittes Triclinium *f*. Die Malerei letzten Stils, auf gelbem Grund, ist schlecht erhalten. Die Mittelfelder der Langwände sind weiss, rot der Grund der Architekturprospekte zwischen den Feldern.

6. Im r. Seitenfeld der Eingangswand und im l. der l. Wand Amoren als Gladiatoren in Medaillons, Durchm. 0,23, Grund grün. Der erstere schwebt nach l., am l. Arm einen grossen viereckigen Schild, in der vorgestreckten R. eine nicht kenntliche Waffe; der andere schreitet nach r., behelmt, am l. Arm den viereckigen Schild, in der gesenkten R. ein kurzes Schwert.

Ausserordentlich zahlreich sind die in diesem vorderen Teil des Hauses gefundenen Gegenstände.

Ueber die Funde im Atrium s. *Not. d. sc.* 1899 S. 144. Bemerkenswert sind die Reste des Bronzebeschlages von Pferdegeschirr, verschiedenes Bronzegerät, 24 Knochencharniere, doch wohl von einem hier stehenden Schrank, ein sogen. Bleigewicht, und 14 Bronzemünzen mit Resten des Geldbeutels. Im Atrium werden auch wohl die a. O. S. 145, 14 April, ohne genauere Ortsangabe aufgeführten Gegenstände gefunden sein: der kleine Marmoraltar könnte vor dem Larenheiligtum l. gestanden haben.

Besonders bemerkenswert sind die Funde in *d;* s. *Not. d. sc.* 1899 S. 203. Man fand hier an der. r. und an der l. Wand die Abdrücke je eines kleinen Schrankes und die in diesen Schränken enthaltenen Gegenstände. Ueber die Grösse der Schränke liegen keine Angaben vor; es war wohl nicht möglich, sie zu messen. Der zur L. enthielt 130 silberne und 54 bronzene Münzen (Verzeichniss von E. Gabrici a. O.), eine silberne Ligula mit Griff in Form eines Schweinsfusses und ein ebenfalls silbernes Simpulum. Der Schrank zur R. enthielt ein Kästchen, zu dessen Schmuck einige hier gefundene spiralförmige und rechtwinklige Glasstäbe gehört zu haben scheinen. Ferner drei Bronzestatuetten, den Genius (h. mit Basis 0,08) und die Laren (h. 0,119) darstellend, letztere mit Füllhorn (statt des Rhyton) und Patera (Abb. a. O. S. 206); eine Marmorstatuette der sich das Haar trocknenden Aphrodite (Abb. a. O. S. 207). Das auf dem Salbgefäss ruhende Gewand war rot gemalt; Spuren von Vergoldung an Haaren, Nabel und Scham und an der die Brust kreuzenden Kette. Drei Bernsteinfiguren: eine an einen Baumstamm gelehnt sitzende weibliche Figur ohne Kopf, ein sitzender kleiner Knabe und ein Nilpferd. Weiter verschiedenes Bronzegerät, darunter zwei der bekannten kleinen dreifüssigen Lampenuntersätze (Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* S. 370, Fig. 206), ein Körbchen, eine sehr kleine Schnellwage, zwei Pincetten u. A. Auch aretinische Thongefässe und drei Glasschalen, von denen eine, grösser als die anderen, gelbe Farbe enthielt, 7 Flaschen und 13 Salbfläschchen. In eine elliptische Glasplatte ist die Gestalt eines nackt dastehenden Mannes eingeschnitten; er erhebt die R. an den Schild, hält in der L. Schwert und Lanze; zu seinen Füssen Panzer und Helm (diese Beschreibung nach *Not.* a. O.). Sechs blaue Kugeln und 28 durchbohrte runde Scheiben aus Glasfluss stammen ohne Zweifel von einem

Halsband; auch ein Bronzearmband fand sich und ein goldener Ohrring, aus einem doppelten Reif bestehend. Dazu drei knöcherne Würfel, 13 gläserne Spielmarken und andere Kleinigkeiten. Auch die 104 knöchernen Charniere der beiden Schränke fanden sich am Platz. Es ist demnach nicht möglich, einen einheitlichen Charakter der in diesem Schrank aufbewahrten Gegenstände zu erkennen; am ehesten könnte man sagen, es war ein Schrank für Gefässe, in dem aber auch allerlei andere Dinge Platz fanden. Es ist auch nicht gelungen, zu bestimmen, welche Gegenstände etwa in dem Kästchen enthalten waren. Noch einige kleine Funde in demselben Zimmer *Not. d. sc.* 1899 S. 357, 25 Sept.

Ein Schrank war auch der kleine Raum *g* r. vom Tablinum, dessen Decke, unter der Treppe zum Cenaculum, erhalten war. Hier fand sich einiges Glasgerät: ein grösseres Gefäss, zwei Flaschen, ein kleines Gefäss, ein Teller, vier Schalen, darunter eine mit einem vertikalen Stäbchen zum Anfassen in der Mitte des Bodens. Ferner eine Bronzelampe in Form eines Tintenfasses und einiges Thongerät: drei flache Schalen, drei Urcei und drei Kochtöpfe mit Feuerspuren, ein grosses Gefäss mit drei Henkeln und eine Amphora (*Not. d. sc.* 1899 S. 103. 357).

Eine grosse Anzahl von Gegenständen wurde in *c* gefunden (*Not. d. sc.* 1899 S. 145, 30 April, und 203, 1 Mai). Ueber 20 Bronzegefässe verschiedener Form, Glasflaschen, Thongefässe, eine bronzene und eine thönerne Lampe. Aus Bronze ferner zwei Tintenfässer, ein viereckiger Spiegel, Pferdeschmuck, eine Strigilis, ein Angelhaken u. A. Ferner ein Eberzahn, durchbohrt, um ihn am Halse zu tragen, ein knöcherner Phallus, zu demselben Zweck durchbohrt, 54 gläserne Spielmarken, eine eiserne Scheere, ein Beil und eine Hacke u. A. m. Gewiss hatten nicht alle diese Dinge ihren regelmässigen Platz in diesem Zimmer, sondern sie waren, wie dies noch öfter beobachtet worden ist, hier bereit gestellt worden, um auf der Flucht mitgenommen zu werden.

Auch die Funde in *f* sind nicht charakteristisch für die Bestimmung des Raumes: eine bauchige Glasflasche, h. 0,19, gefüllt mit einer fettigen Masse (Oel?), der Boden einer grossen aretinischen Schüssel, drei grosse hohle Bronzeringe, ein kleiner Bronzehenkel, ein Fragment einer knöchernen Haarnadel und ein Schloss, wohl von der Thür (*Not. d. sc.* 1899 S. 103, 10 März, und S. 357, 21 Sept.).

In dem Corridor *h i* fand man einige Amphoren, zwei Thongefässe, einen eisernen Riegel und einige Nägel (a. O. S. 358, 25 Sept., und 391, 17 Oct.), in *e* nur einen langen eisernen Meissel (a. O. S. 391, 23 Oct.).

Der Gang *h i*, an dem l. die Treppe zum Cenaculum, führt in den kleinen Portikus *B*, der von dem Hofe *A* durch eine von *B* aus 0,90 hohe Brüstung getrennt ist, mit Durchgang nahe dem r. Ende. Da der Hof etwas höher liegt, so betritt man ihn über zwei Stufen. Das Dach des Portikus wurde getragen von einer 3,78 hohen, nicht cannelirten dorischen Säule aus Incertum mit weissem Stuck, an die von der Innenseite ein 2,77 hoher, 0,46 × 0,48 starker Pfeiler angesetzt ist. Auf diesem Pfeiler lag ein Balken oder eine Bohle, deren anderes Ende in die Rückwand des Portikus eingriff, auf dieser wieder sechs Balken, deren anderes Ende in die l. Wand eingriff, so dass über der l. Hälfte des Portikus ein Zwischenboden war.

Rings um den Hof *A* läuft eine mit Signinum bekleidete Regenrinne. In ihrem Boden ist vorn dem Eingang gegenüber ein Loch, durch das das Wasser abfloss in ein der Rinne nördlich anliegendes Bassin, 0,35 × 0,45, tief 0,55, aus dem es dann nach W abfloss durch eine Rinne, deren 0,20 hohe, 0,10 breite Oeffnung 0,10 über dem Boden des Bassins liegt. Diese unterirdische Rinne konnte ich 2 m. weit verfolgen. Wohin sie führt, bleibt dunkel: zwar steht in der r. hinteren Ecke des Hofes ein Puteal, aber eine Cisterne ist weder in diesem Hofe noch in dem westlich anstossenden Hause vorhanden. Das Bassin diente zur Abklärung. Die kleine Erweiterung r. hinten im Hofe ist ausgefüllt durch eine bankartige Aufmauerung mit erhöhtem Vorderrande. Hier steht l. eine Amphora, r. vier thönerne Leitungsröhren, drei stärkere und eine engere, und ein Thonpfeilerchen, wie sie für die Suspensuren der Bäder in Privathäusern manchmal gebraucht sind.

Die l. Wand des Portikus hat sonst nur rohen Stuck. Ein kleines Stück aber ist dealbirt und hier mit roter Farbe geschrieben:

M · ÓBELLIVM
FIRMVM · IIVIR·I·D
V·A·S·P·P·//JR·SCRIPSIT C

Die Ligatur in der Mitte der dritten Zeile habe ich nach Sogliano, *Not. d. Sc.* 1901 S. 259 gegeben. Als ich die Inschrift abschrieb, war der schräge Strich des R nicht mehr sichtbar, und auch der senkrechte ging nicht unter die Rundung hinab. Sogliano liest *iterum*, möglicherweise richtig, obgleich dabei den Spuren nach P·, die am ehesten auf A führen, nicht Rechnung getragen ist. Von *iterum* in Wahlempfehlungen giebt es nur ein sicheres Beispiel: *Not. d. Sc.* 1897 S. 18 n. 30 = *CIL* IV Suppl. 3572; ein unsicheres *CIL* IV 869.

R. vom Portikus ist *C* die Küche; gleich rechts für den Eintretenden der Abtritt, gegenüber zwei gemauerte und mit rohem Stuck überzogene Tischfüsse, r. hinten der Heerd. Die ganze Rückwand nimmt das Larenbild ein, in drei Zonen. In der obersten sind nur die untersten Teile der Figuren erhalten, h. bis 0,25. In der Mitte ein Dreifuss; an ihm drei Figuren. R. die grösste, der Genius, l. zwei, wohl Tibicen und Camillus; dann jederseits ein Lar und l. noch ein nackter Mann, der ein Schwein herbeiführt, indem er es an Schwanz und Ohr fasst. — Die zweite Zone, h. 0,72, enthält nur eine Schlange, nach r. Ihr Kopf und der Altar, nicht erhalten, mussten über dem Heerd sein. — In der dritten Zone, dem Sockel, hoch 0,50, sind Küchengerät und Speisen gemalt, und zwar, von l.: zwei Würste hängend; eine lange Wurst geringelt am Spiess; ein Rost, hängend; ein Schweinskopf; etwas undeutliches; Vögel; r. unter dem Schweinskopf ein Kochtopf auf einem Dreifuss.

Auf dem Heerd fand man reichliche Asche, einen eisernen Dreifuss, auf dem eine grosse irdene Schüssel (Durchm. 0,24) stand, und einen kleinen thönernen Krug. In einer Ecke fand man noch eine zweite Thonschüssel (Durchm. 0,17), einen kleinen thönernen Kochtopf (h. 0,14) und sechs knöcherne Charniere (*Not. d. Sc.* 1900 S. 147, 21 April).

An die Küche stösst die Kammer *D*, in der wir eine Vorratskammer vermuten können, mit Resten rohen Stucks an den Wänden. Hier stehen noch jetzt zwei Tischfüsse aus Travertin, der eine rund, der andere pfeilerförmig, und ein kleiner runder Altar (?) aus Tuff, h. 0,34, Durchm. der Oberfläche 0,27.

Hier oder in der Küche wurde noch einiges Thongerät gefunden: eine Oenochoe, eine Amphora, ein Urceus, ein kleines Gefäss, eine Lampe (*Not. d. Sc.* 1900 S. 147, 24 April).

In dem Laden N. 4 ist nichts gefunden worden. An den Wänden geringe Reste rohen Stucks. In der Rückwand, mehr l., ist eine kleine gewölbte Nische, 1,05 vom Boden, h. 0,35, br. 0,30, tief 0,20.

An der l. Wand des Ladens N. 5 steht die Meta einer Handmühle. Weiter hinten ein in den Raum hinein vorspringendes Mauerstück, an das eine Amphora gelehnt ist. Dicht dabei an der Rückwand eine fast kreisförmige Aufmauerung, schlecht erhalten: äusserer Durchm. 0,80, innerer 0,40. Man fand in diesem Laden nur eine Glasflasche und den oberen Teil einer Thonlampe. Das über drei Stufen zugängliche kleine Hinterzimmer ist noch nicht ausgegraben.

N. 6-8, Caupona mit Cella Vinaria.

Die Besprechung dieses Hauses wird auf später verspart, da der officielle Bericht in den *Not. d. sc.* noch nicht erschienen ist.

N. 9.

Kleine, unregelmässige Wohnung, die auch irgend einer Industrie diente, ärmlich, fast ohne Malereien, mit schlechten, dürftigen Fussböden.

Durch die unmittelbar an der Strasse liegende Hausthür betreten wir einen breiten Flur *a.* auf den sich l. mit weitem Eingang der Raum *b* öffnet, in dessen l. hinterer Ecke sich der Abtritt befindet; vielleicht war dies früher einmal die Küche, aber in der letzten Zeit war hier kein Heerd vorhanden. Eine Thür in der Rückwand (nur der r. Pfosten erhalten) führte in den Raum über *h i* des südlich anstossenden Hauses. Man fand hier am 9 Sept. 1899 zwei Thonlampen, eine bronzene und eine eiserne Thürangel.

Auf der Südwand, beim Abtritt, ist ein Bild der Fortuna erhalten, h. mit dem schwarzen Rahmen 0,50, breit 0,44, oben durch Andeutung eines Giebelfeldes — rote Streifen zwischen zwei schwarzen Linien — als Aedicula bezeichnet. Die Göttin steht en face, in rotem Chiton und grünem, nur den Oberkörper bedeckenden Mantel; auf dem Kopfe hat sie einen kleinen Modius; die R. hält das auf dem Boden stehende gelbe Steuerruder, die L. das an die Schulter gelehnte Füllhorn.

Aus dem Flur — an dem r. eine gemauerte Bank — kommen wir in das kleine Atrium *c*, mit Impluvium in der Nordostecke.

An das Atrium stösst nordöstlich, es zu einem Rechteck completirend, der Raum *d*, früher einmal mit einem nach S gesenkten Dach bedeckt; doch ist zweifellos das Dach einmal beseitigt und sind die Löcher in der Nordwand, in denen die oberen Enden der Dachsparren lagen, antik mit Mörtel ausgefüllt worden. So war es wohl in der letzten Zeit ein durch eine mehr oder weniger trümmerhafte Mauer abgeteilter Winkel des Atriums, zugänglich durch einen breiten Eingang von S. An der Südwestecke steht ein Pfeiler und an der Nordwand ein Pilaster; es ist zweifelhaft, ob zwischen ihnen eine Brüstung (wie im Plan angenommen) oder eine Mauer war. Die Südmauer ist nur bis zur Höhe des früheren Daches erhalten, vielleicht war sie nie höher.

In *d* liegt eine grosse Amphora (Form XII, *CIL.* IV), der untere, abgeschnittene Teil einer anderen Amphora gleicher Form, und ein thönerner Untersatz zum Auflegen der Amphoren beim Ausgiessen (vgl. das Bild im Hause der Vettier *Mitth.* XI, 1896, S. 83) in Form eines hohlen abgestumpften Kegels, h. 0,25.

Bei der Einmündung des Flurs in das Atrium springt an der Ecke von *f* ein Pilaster nach S vor, an den sich die schon erwähnte Bank anschliesst. Diesem Pilaster und der Mauer zwischen *a* und *f* entsprechend steht um 0,58 weiter vorwärts (W) am Rande des Impluviums ein Pfeiler, oben mit jener Mauerecke und dem Pilaster so verbunden, dass ein 1,80 hoher Durchgang bleibt. In der dem Impluvium zugewandten Seite des Pfeilers ist, 1,02 über dem Boden des Atriums, eine kleine Nische (h. 0,38, br. 0.30, tief 0,26), unter der etwas wie eine Console vorspringt. R. über der Nische in Stuckrelief ein gelber Lorbeerkranz, hängend an einem auch aus Stuck gebildeten Nagel, mit Bändern unten. Man fand in der Nische ein Messer mit bronzenem Griff, einen Hammer und eine Bronzerosette. Ueber dieser Nische, 1,14 über dem Boden des Atriums, ist noch eine zweite Nische, h. 0,46, br. 0,32, tief 0,42.

Zweck dieses Pfeilers war wohl, den kleinen Raum zwischen ihm und den Mauern von *d* und *f* abzusondern. Es scheint, dass dieser Raum als Küche diente; in seiner Nordostecke steht der kleine Heerd, nach W mit einer Art Brüstung versehen. Ueber ihm ist in der Ostwand eine 0,90 hohe, 0,46 breite, 0,30 tiefe gewölbte Nische, in der ein kleiner Altar steht, 0,25 × 0,20, h. 0.15; hinter dem Altar an der Rückwand der Nische eine 0,1 hohe Stufe,

in deren Mitte, grade hinter dem Altar, die Spur eines länglich-runden hier eingesetzt gewesenen Gegenstandes sichtbar ist. Der Altar berechtigt uns, den Heerd eben für einen Heerd, nicht etwa für einen Altar zu halten. Man fand ausserdem in der Nische einen cylinderförmigen Thonaltar (*Not.* 1899 S. 104).

Dies also war wohl sicher ein Heiligtum der Hausgötter, Aber nicht das einzige. Ein zweites findet sich in der Nordwestecke des Atriums. Hier ist auf der teils ganz unbekleideten, teils mit Resten rohen Stucks bekleideten Nordwand ein 0,95 breites, 1,10 hohes Rechteck mit Ziegelstuck bekleidet, und in diesem eine kleine Nische angebracht, h. 0,60, br. 0,30, durch ihre Einfassung als Aedicula bezeichnet. Unter ihr ein tafelartiger Vorsprung, der an seiner Unterseite mit einem weiss-grün-roten Stuckgesims verziert ist. Ganz ähnlich ist das stark vorspringende horizontale Gebälk behandelt; die Seitenkanten der Nische sind roh als Säulen ohne Canneluren und Kapitell behandelt, das Giebelfeld in flachem Relief durch Stuckgesimse angedeutet. In dieser Nische wurden folgende Figuren gefunden (*Not. d. sc.* 1899 S. 103 f.).

1. Bronzebüste der Minerva, h. 0,17; abgebildet *Not. d. sc.* 1899 S. 104. Sie ist in eigentümlicher Weise zurückgelehnt auf eine hinten mit einem Ringe zum Anfassen versehene Bronzeplatte gesetzt.

2. Eine platte, roh gearbeitete Venusfigur aus Alabaster. Sie trägt die Mauerkrone; die r. Hand ist gesenkt, mit der Innenfläche nach unten, auf einen unkenntlichen Gegenstand, L. neben ihr steht auf einer Basis, die einem Tischfuss gleicht, eine kleine, langbekleidete, wie mir schien weibliche Figur, die die r. Hand an den Kopf der Venus legt und von ihr, wie es scheint, mit der L. umfasst wird; doch ist dies nicht klar. Sogliano a. O. erkennt zweifelnd Victoria, die Venus krönend. Diese Gruppe stand hinter der Minervabüste auf einer mit Marmorplatten (die gefunden wurden) bekleideten Basis.

3. Eine kleine nackte stehende männliche Figur (h. 0,58) aus Elfenbein, bartlos; der r. Unterarm ist bis zur Brusthöhe gehoben, der l. Arm gesenkt und die Hand auf einen hier stehenden Dreifuss (h. 0,03) gelegt. Figur und Dreifuss stehen auf einer runden Basis, in der von unten ein bronzener Träger — wohl zum Einlassen in den Boden der Aedicula — mit zwei Nägeln befestigt

war. In den *Not.* a. O. ist die Figur als Venus erklärt, doch schien sie mir bestimmt männlich.

Ferner fanden sich in dieser Nische zwei kleine viereckige Thonaltäre (h. 0,210 und 0,135, br. 0,15 und 0,195) und zwei thönerne Teller (Durchm. 0,10 und 0,12).

Dieser Nische gegenüber, auf der Südwand, nahe der Westecke, ist in Stuckrelief ein runder Schild (Durchm. 0,37) und auf diesem ein gelber Lorbeerkranz gebildet. Von dem Schild geht nach r. unten ein Stab, wohl eine Lanze, deren Spitze ohne Zweifel l. oben sichtbar war; aber hier ist die Mauer nicht erhalten. Das untere Ende eines ähnlichen, in gleicher Richtung liegenden Stabes ist etwas weiter östlich erhalten; dieser endete unten in einen Knopf und war vielleicht ein Thyrsus.

Im Atrium steht zwischen der Nordwestecke des Impluviums und der Südwestecke von *d* ein gemauertes Puteal, h. 0,30, äusserer Durchm. 0,95, innerer 0,48, aussen mit Stuck bekleidet, der gelblich marmorirt und durch grüne Vertikalstreifen zwischen je zwei weissen Linien in Felder geteilt ist, oben mit unregelmässigen Marmor- und Serpentinstücken belegt.

Am Puteal steht östlich, auch auf dem Rande des Impluviums, eine kleine Handmühle aus gelblichem Verrucanstein (Durchm. 0,35) auf einem eigens hierfür gemachten Untersatz, 0,44 im Quadrat, h. 0,33, auf der Oberfläche eine runde Erhebung (h. 0,03), die die Mühle trägt. Das Material ist unkenntlich wegen der vollständigen Erhaltung des marmorirten Stuckes.

Auf der Vorderseite des Atriums ist *f*, mit Fenster auf *d*, der Form nach ein Triclinium. Einzige Wanddecoration ist ein 1,52 hoher Ziegelstucksockel: der Fussboden schlechtes Signinum.

Auf der Rückseite des Atriums liegt das grosse Zimmer *e*, ohne Fenster; die Thürschwelle war aus Holz. Auf den Wänden nur roher Stuck. Im Fussboden aus schlechtem Signinum ist nahe der Rückwand eine Standspur in Form eines doppelten Quadrats. Im Zimmer liegen zwei Tuffkugeln (Durchm. 0,17 und 0,12) und ein kleiner Altar (? h. 0,17), ebenfalls aus Tuff.

Auf der Rückseite des Atriums liegen noch *g h i* von denen *h* aus *g*, *i* aus *h* zugänglich ist. In *g* ist in der Ecke r. vom Eingang ein Dolium in den Boden eingelassen.

h und *i* sind wohl Schlafkammern. Sie hatten früher, als die südlich anstossenden Räume noch zu diesem Hause gehörten, je

ein kleines Fenster nach S. In *h* sind nur auf der Rückwand Reste einer Decoration ersten Stiles erhalten: zurücktretender gelber Sockel, dann einfach weisse Fläche, die in der Höhe von 1,70-2,07 mit einem roten vorspringenden Gurt und einfachen weissen Gesims abschliesst. Darüber noch eine etwa 0,45 hohe Fläche, die nur mit rohem Stuck bekleidet ist und das Fenster enthält, welches das die Wand abschliessende kleine weisse Gesims unterbricht. Ueber diesem erkennt man die Lünette einer flachen Verschalung.

In *i* haben die Wände als einzige Decoration einen hohen Ziegelstucksockel.

Von oberen Räumen ist keine Spur, auch fehlt es an jedem Anhalt, um die Form des Daches festzustellen.

Die Funde in *b* und in den Nischen des Atriums wurden schon erwähnt. Ausserdem aber wurde in den verschiedenen Räumen eine beträchtliche Anzahl von Gegenständen gefunden.

In *f* fand sich verschiedenes Thongerät, darunter eine kleine Schale aus Terra sigillata, in der zwei knöcherne Würfel und 17 kleine gläserne Spielmarken lagen. Ferner ein eiserner Küchendreifuss, zwei Bronzegefässe, ein eiserner Hammer, eine eiserne Lanzenspitze u. A.

In *e* und *g* wurden mancherlei Gegenstände gefunden: s. *Not. d. sc.* 1899 S. 145. Aus Bronze Reste des Beschlages irgendwelcher Mobilien, eine Kuchenform, ein Küchenlöffel. Allerlei Glasgerät: eine kleine blaue Amphora mit weissen Henkeln, vier Salbfläschchen, vier Schalen, ein Teller, ein Becher und zwei kleine Gefässe. Drei Amulete aus Glasfluss: eines in Gestalt einer langbekleideten Figur mit phrygischer Mütze, sehr unkenntlich (Priap?), eines, wie es scheint, in Gestalt eines Frosches, und ein Scarabäus. Drei blaue gestreifte und durchbohrte Glaskugeln von einem Halsband. Ferner verschiedenes Thongerät, unter dem zu bemerken eine Sparbüchse in Form einer Arca und ein eigentümliches Gerät: ein Cylinder, der von unten in den Boden eines viereckigen Gefässes, mit Löchern in den Ecken, einmündet; h. 0,22, Durchm. 0,17. Man nimmt an, dass es — worauf die Löcher deuten — aufgehängt und eine Lampe darauf gestellt werden sollte. Ferner drei Weinkannen, eine sogen. Pelvis, ein kleiner Altar, rund auf viereckiger Basis (h. 0,225), u. A. m. Aus Eisen ein kleines Messer. Endlich zwei sogen. Gewichte aus Blei (*Not. d. sc.* 1899 S. 145).

Diese Dinge wurden wohl meistens in *e* gefunden; denn *g* wurde erst später, zugleich mit *h* und *i*, vollständig ausgeräumt: *Not. d. sc.* 1900 S. 147, 17 April. Man fand damals in *g* eine schöne Bronzeschale (Durchm. 0,375). Die beiden Henkel haben an jedem Ende einen ruhenden Pegasus; in der Mitte der Schale, in einem von Ornamenten eingeschlossenen Kreis, ein Relief mit eingelegtem Silber: ein Satyr senkt die r. Hand mit vorgestrecktem Zeigefinger auf ein Gefäss (Altar in Gefässform?) das vor einer ithyphallischen Herme steht. Aus Bronze ausserdem noch eine Weinkanne, ein Eimer, ein bauchiges Gefäss. Aus Eisen eine kleine Zange, eine Scheere ein Schloss mit Schlüssel und einige Nägel.

In *h* fand sich nur ein Bronzecharnier, ein bronzener Ring, eine Schnalle und eine Glasflasche. In *i* ein thönernes Kohlenbecken, h. 0,17, Durchm. 0,27, mit elf Löchern und drei Stüzzen zum Aufsetzen des Gefässes, und noch einiges Thongerät.

N. 10. Vgl. *Not. d. sc.* 1901 S. 259 f.

Kleine, sehr einfache Wohnung. Man tritt von der Strasse in den das Atrium vertretenden Eingangsraum *B*; an diesem l. das ziemlich grosse Impluvium *b*, dessen Boden aus Signinum gegen NO geneigt ist, wo das Wasser in die Cisterne und auf die Strasse abfloss. Ebenda steht nahe der Ecke ein gemauertes Puteal, aussen rot bemalt, an das sich westlich die das Impluvium einfassende Mauer (h. 0,40-0,45 über dem Atrium) anschliesst. In der Ecke gleich l. vom Eingang eine Treppe zu oberen Räumen. Von ihr aus läuft eine etwas höhere Mauer (1,20) am Ostrande des Impluviums; zwischen dem Ende dieser Mauer und dem Puteal steht eine kleine Handmühle.

Einzige Decoration des Eingangsraumes ist ein hoher schwarzer Sockel; über diesem roher Stuck. In den Sockel der r. Wand ist eingekratzt:

NICIIRO *s*
NEDIMVS

ausserdem allerlei Zahlen. Auf der l. (S) Wand ist W. vom Impluvium ein kleines Bild, h. 0,41, br. 0,38, eine roh gemalte kleine Landschaft.

A C D haben als Decoration nur einen Ziegelstucksockel, der nur in *A* (mit Fenster auf *B*) durch rote und schwarze Stri-

che in Felder geteilt ist. In *E* (mit Fenster auf *B*) sind Reste schwarzen Stucks, der aber grösstenteils in späterer Zeit durch rohen Stuck ersetzt worden war.

Die Treppe gleich l. vom Eingang wurde schon erwähnt. Man kam wohl zunächst in einen Raum über dem vorderen Teil von *B*, von da in einen Raum über *A* und aus diesem in Räume über *CD* und vielleicht über *E*. In dem Raum über *C* ist in den Sockel mit grossen Buchstaben eingekratzt:

M · SITTIVS · POTITVS

In Betreff der in diesem Hause gemachten Funde erwähnen wir zuerst eine 0,09 hohe Bronzeglocke, mit einem eisernen Nagel im Henkel, die am 15 März 1900 (*Not. d. sc.* S. 98) in den oberen Schichten gefunden wurde Zwar wird der Ort nicht genau angegeben, es ist aber wohl anzunehmen, dass es die Thürglocke dieses Hauses war. Denn an das Posticum N. 11 darf wohl nicht gedacht werden, weil mit der Glocke zusammen auch eine eiserne Feuerzange gefunden wurde, die also in einem oberen Raum aufbewahrt sein musste, der wohl hier, aber nicht bei N. 11 vorhanden ist. Ueber Thürglocken vgl. *Mitth.* XIII, 1898, S. 22. 30. 47. 58.

Im Atrium, dicht beim Eingang, fand man eine durchlöcherte Bleiplatte; vermutlich schützte sie den Abfluss des Regenwassers in die Cisterne. Ferner elf thönerne Webergewichte und eine eiserne Stange mit Bronzescheibe, wohl Fuss eines Möbels (*Not. d. sc.* 1900 S. 146, 3 April).

Die Funde in *A* scheinen zu beweisen, dass in dem Hause irgend welche Mosaikarbeit beabsichtigt war. Man fand da eine halbe Amphora voll von Mosaiksteinchen, einen Topf und einen Urceus beide mit Kalk gefüllt und noch einen Haufen Kalk in einer Ecke; ausserdem die untere Hälfte einer Amphora mit einem viereckigen Loch. Solche finden sich öfter: es sind aus einer zerbrochenen Amphora zurechtgemachte primitive Kochapparate; bisweilen findet man auf denselben das ebenfalls aus dem unteren Ende einer Amphora hergestellte Kochgefäss. Ferner ein steinernes Gewicht, ein Salbenfläschchen und einige eiserne Nägel. *Not. d. sc.* 1901 S. 260, 9 April.

In *C* fand man drei kleine Thongefässe und zwei kleine Marmorplatten (*Not.* 1900 S. 502, 3 Oct.)

In dem oberen Raum über *C* fand man am 26 März 1900 (*Not.* S. 98) ein Skelett und bei demselben sieben Silbermünzen; ferner ein Schloss und eine Thürangel, wohl von der Zimmerthür, und einige uninteressante Gegenstände. Im Oberstock (ohne nähere Ortsangabe) fand man noch ein Bronzeornament mit einer Ammonsmaske, ein Salbfläschchen und eine bronzene Sonde (*Not.* 1900 S. 72. 98).

N. 11.

Haupteingang auf der Westseite, erste Thür von S (noch ohne Nummer), Haus des M. Lucretius Fronto. Vgl. *Not. d. sc.* 1901 S. 145 ff., und für die Bilder R. Engelmann in der *Voss. Zeitung* 1901 N. 57 f.

Es ist dies das weitaus bedeutendste Haus in dem bis jetzt ausgegrabenen Teil der Insula, mit gut erhaltenen Malereien dritten und vierten Stils, letztere nach ihrem stilistischen Charakter nicht aus der allerletzten Zeit, eher vor als nach 63.

Der Name des Besitzers ergiebt sich mit grosser Wahrscheinlichkeit aus mehreren Inschriften. Auf der r. (S) Wand des Peristyls lesen wir r. der ersten Thür in den weissen Stuck eingekratzt:

M · LVCRETIVS · FRONTO · VIR · FORTIS
ET HOI

Z. 2 ist angefangen auszukratzen; beabsichtigt war wohl *et honestus*. In dieselbe Wand, zwischen der 2. und 3. Thür, ist eingekratzt:

M · LVCRETIVS · LIRVS

und in den weissen Stuck der ersten (W) Säule:

LIRVS

M. Lucretius Lirus wird wohl ein Freigelassener des Fronto gewesen sein. In den Wachstafeln des Caecilius Iucundus kommt mehrfach *M. Lucretius Lerus* vor; doch ist das *e* überall wo Facsimile gegeben ist, nicht recht sicher, und einmal (XXV 16) scheint deutlich *Liri* geschrieben zu sein. In unseren beiden Graffiti ist das *i* zweifellos.

Auf der Westwand des Gartens war mit Kohle geschrieben:

FRONTONI

(*Not. d. sc.* 1901 S. 163; von mir nicht gesehen, weil verblichen).

Auf der Fassade des Hauses, l. von der Thür, steht das Wahlprogramm:

M SAMELLIVM
MODESTVM · AED · FRONTO
FACIT

Dass in den Wahlprogrammen die Empfehlenden meist in der Nähe zu suchen sind, ist schon öfter beobachtet worden; zwei besonders evidente Beispiele sind die des Fullo M. Vesonius Primus und der Q. S. Caecili Iucundi, *Bull. d. Inst.* 1876 S. 22 ff.

Von einem anderen Programm, auch auf der Fassade dieses Hauses, r. von der Thür, ist nur die erste Zeile erhalten:

LVCRETIVM

Ohne Zweifel ist auch hier an Fronto zu denken. Seinen vollen Namen lesen wir gegenüber, l. vom Eingang des Hauses V 3, 10:

M · LVCRETIVM
FRONTONEM · AED · D · R · P

Nach alledem dürfen wir es wohl, wenn nicht für sicher, doch für sehr wahrscheinlich halten, dass M. Lucretius Fronto hier wohnte.

Das Haus ist wohl in früher Kaiserzeit von Grund auf neu gebaut worden. Keine Spur einer älteren Decoration als die dritten Stiles; und auch die Bauart deutet nirgends auf ältere Zeit. Nirgends die hohen Raumverhältnisse der vorrömischen Zeit, alles klein und behaglich. Die Hausthür ist nur 2,75 hoch; ebenso der Durchgang von den Fauces zum Atrium, nur dass er noch niedriger erscheint, weil der Fussboden des Atriums höher liegt. So ist, von diesem aus gesehen, der Durchgang nur 2,38 hoch. Noch niedriger (2,14) sind die übrigen Thüren um das Atrium; nur der Eingang zum Tablinum ist 3,27 hoch.

Atrium, Fauces, Tablinum und die Cubicula *c* und *g* sind im dritten, das Triclinium *f*, das Cubiculum *i* und sämmtliche Zimmer am Peristyl im vierten Stil gemalt.

a Fauces, gemalt im dritten Stil, einfach, und ohne Bilder. Der Sockel ist von unbestimmter bräunlicher Farbe, die Hauptfelder rot; der obere Wandteil hat weissen Grund.

Das Atrium ist in so fern etwas unregelmässig geformt, als die Fauces nicht in der Mitte der Vorderseite einmünden. Der Fussboden ist aus einer Stuckmasse mit Sternchen aus je fünf weissen Steinchen und Reihen ungleich geformter Marmorstücke. Das kleine Impluvium aus grauem Marmor ist eingefasst von einem Mosaikflechtband zwischen schwarzen Streifen. Das Wasser floss ab auf die Strasse und in die Cisterne rechts. Dieser letztere Abfluss, halbkreisförmig, liegt etwa 0,02 über dem Boden des Impluviums, so dass in diesem das Wasser etwas abgeklärt wurde, ehe es in die Cisterne gelangte. Die Cisterne hat kein Puteal, nur eine runde, durch einen Deckel geschlossene Oeffnung in einem Travertinstein.

Hinter dem Impluvium steht ein Marmortisch (*gartibulum*), die Platte, 1,17 × 0,62 ruht auf vier pfeilerförmigen Füssen, die unten in die Krallen eines Raubvogels auslaufen. Zwei derselben haben auf der Oberfläche die Zeichen A und B, die beiden anderen Γ; doch sind diese jetzt von der Tischplatte bedeckt und ich habe sie nicht gesehen.

Im Atrium ist die Decoration dritten Stils, auf schwarzem Grunde über einem roten Sockel. In der Höhe von etwa 4,50 ist die Decoration — Sockel, Hauptfelder, oberer Teil — abgeschlossen durch ein weissliches gemaltes Gesims. Ueber diesem folgt noch ein schwarzer Streif, ein roter Streif, dann weisser Grund, auf dem — so scheint es — kleine Architekturen gemalt waren; doch ist hier nur sehr wenig erhalten. Da das Gesims das gewöhnliche Decorationsschema abschliesst und sehr entschieden als Abschluss behandelt ist, so ist wohl anzunehmen, dass hier, gleich über dem Gesims, die Dachbalken lagen. In dieser Höhe hat denn auch die Direction der Ausgrabungen die Dachbalken und auf ihnen das Dach herstellen lassen, ein dankenswerter Versuch, da hier zum ersten Mal die Lichtwirkung des Atriums zur Anschauung gebracht wird.

Die einfache Decoration des Atriums ist nur auf der Nordwand vollständig entwickelt, sonst überall durch Thüren unterbrochen. Der weinrote Sockel, durch einem gelben gesimsartigen Streifen abgeschlossen und durch gelbe Striche geteilt, ist Restauration aus der

Zeit des vierten Stils. Die grossen schwarzen Felder der Hauptfläche, 1,90 × 1,28 bis 1,33, umsäumt von einem violetten Streif zwischen zwei weissen Linien, sind getrennt durch gelbe Vertikalstreifen die je einen Ornamentstreifen enthalten, der Art wie im Tablinum, des Caecilius Iucundus (Mau, *Gesch. d. decor. Wandmalerei* Taf.XIII-XIV), aber einfacher, in Violett, Grün, Rot, getrennt durch weisse Linien; dazwischen Masken, Tierköpfe, Leiern, Delphine u. A. Auf der Vorderwand zwischen *c* und *e* ist statt des Ornamentstreifens eine Schilfpflanze in verschiedenen Tönen von Grün und Violett; auf den Blättern ein kleiner Vogel, eine Schnecke, ein kleines gelbes, wie es scheint katzenartiges Tier. In den grossen Feldern Hunde, verschiedene Tiere jagend, eine Sphinx, ein Schwan, alles dies fein ausgeführt in Violett, Grün und Gelb.

Ueber den grossen Feldern läuft ein 0,14 breiter horizontaler Ornamentstreif; er zeigt auf weissem Grunde die bekannten buntfarbigen Ornamente dieses Stils in Violett, Grün, Gelb, Rot, Hellblau. Den oberen Teil füllen kleine Architekturen, weisslich, einige auch hellgelb gemalt, mit kleinen buntfarbigen Ornamentfeldern. Nach Art dieses Stils sind stellenweise die Gebälke und sogar die Säulen durch Ornamentstreifen ersetzt. Dazwischen — was in diesem Stil seltener ist — fliegende Schwäne und Adler.

Von besonderem Interesse sind die Eingangspfosten des Tablinums (Abb. S. 337). Zu unterst, bis 0,38, gelbe Marmorirung. Darüber sind offenbar die Antepagmenta in Stuck nachgeahmt, in Relief und Malerei. Der Grund ist weiss. Durch 0,03 breite violette Horizontalstreifen wird jede der beiden Flächen eines Pfostens in zwei ungleiche Rechtecke geteilt; in jedem derselben ein mit einem in Stuck gearbeiteten Profil zurücktretender Spiegel; das Profil ist auf der Aussenseite von einem grünen, auf der Innenseite von einem roten Streifen begleitet, letzterer wieder einwärts von einem schmalen hellblauen Streifen und einer schwarzen Linie. Dann ist noch in jeden Spiegel durch einen einfachen, schmalen, in diesem Stil sehr üblichen Ornamentstreifen (hellblau, violett und schwarz) ein Rechteck eingeschrieben und in diesem ein violett-grün-rotes Ornament angebracht. Das ganze ist 0,46 breit. Es ist wohl anzunehmen, dass in irgendwie ähnlicher Weise auch der Architrav bemalt war.

In der Mitte der Vorderseite dieser Stuckantepagmenta ist jederseits in der Höhe von 1,65 ein Loch, in dem offenbar ein

grosser Nagel sass. Um 0,19 weiter abwärts, nahe der Ecke, ist l. ein eiserner Nagel erhalten; r. ist das entsprechende Loch modern vorputzt. Zweifellos handelt es sich hier um eine Vorrich-

Fig. 2.

tung für einen Vorhang, durch den das Tablinum geschlossen werden konnte (vgl. *Mitth.* VIII, 1893, S. 33).

Im Tablinum *h* (Fussboden ähnlich wie im Atrium) ist die Wanddecoration dritten Stils in seltener Vollständigkeit erhalten.

Der Raum war nicht hoch ; die Decke lag gleich über, wenn nicht gar in gleicher Höhe mit dem Thürsturz. Die nicht grossen Wände erscheinen etwas überfüllt. Die Beschreibung kann keine rechte Vorstellung geben. In den *Not. d. sc.* 1901 S. 153 ist eine Wand nach einer leider nicht recht deutlichen Photographie abgebildet ; eine gute Publication wäre wünschenswert und lehrreich.

Der Sockel enthält auf schwarzem Grunde die Darstellung eines von einem Gitter umschlossenen Gartens, sehr beliebt in diesem Stil, aber meist viel kleiner, und niemals wie hier den ganzen Sockel einnehmend. Abgeschlossen wird der Sockel durch einen ein vorspringendes Gesims andeutenden Ornamentstreifen. Dann folgt ein violetter Streif mit allerlei kleinen Motiven : Tiere, Gefässe, Leiern, ein von Schwänen gezogener Wagen u. A. Ueber einem breiten Ornamentstreif auf weissem Grunde folgen dann die Hauptfelder, das mittlere, als Bildrahmen charakterisirt aber wenig hervorgehoben, rot mit breitem schwarzen Rande, die Seitenfelder schwarz, aber etwas niedriger, so dass über ihnen, durch einen Ornamentstreif abgetrennt, ein breiter roter Streif bleibt ; nach der ursprünglichen, hier sehr verdunkelten Vorstellung ist dies der Fries des Wandschirmes, dessen Darstellung als Hauptmotiv durch die ganze Geschichte der pompejanischen Wanddecoration hindurchgeht. Zwischen die drei Hauptfelder sind zwei schmale Felder eingeschoben ; sie enthalten unten ein kleines pavillonartiges Gerüst, in dem das Rechteck zwischen Basis, Pfeilern und Gebälk rot ausgefüllt ist, und über diesem einen Durchblick auf einen Säulenbau, der halbkreisförmig zurückweicht, als vereinige er sich hinter dem Mittelfelde. Die drei Hauptfelder sind gegen den oberen Wandteil abgeschlossen durch je einen Ornamentstreifen ; der des Mittelfeldes ist hervorgehoben durch grössere Motive, wie sie der dritte Stil in dem Fries des das Bild enthaltenden Mittelbaues zu verwenden pflegt ; die der Seitenfelder sind kleinlicher und bunter, als sonst im dritten Stil üblich ist. Der obere Wandteil ist voll von den üblichen kleinen Architekturen, zwischen denen die Fläche schwarz, rot und gelb ausgefüllt ist.

Die Mittelfelder enthalten je ein Bild, nicht, der ursprünglichen Vorstellung des zweiten und dritten Stiles entsprechend, die ganze Fläche einnehmend, sondern wesentlich kleiner und von der architektonischen Umrahmung des Feldes ganz unabhängig. In den

Seitenfeldern ist je ein Candelaber gemalt. Der zunächst dem Atrium hat niedrigere, gedrücktere, barockere Formen und dunkelfarbigere Schattirung, als sonst im dritten Stil üblich ist. Der andere wird gebildet durch zwei sich in Schlangenlinien erhebende und sich fortwährend kreuzende Stäbe, deren jeder aus in einander gesteckten Füllhörnern besteht und oben in einen Pinienzapfen ausläuft; die Zwischenräume zwischen den sich kreuzenden Stäben sind abwechselnd violett und grün ausgefüllt. Jeder dieser Candelaber ist in der Mitte durchbrochen durch ein kleines Bild, h. 0,18, br. 0,34, eine kleine Landschaft mit vielen Gebäuden darstellend (Abb. *Not. d. sc.* 1901 S. 156. 157, Fig. 10. 11).

Ohne Zweifel haben wir in dieser Decoration eine späte Entwickelungsform des dritten Stiles vor uns, dessen letzter Zeit diese Malereien angehören dürften. Wir betrachten jetzt die beiden Bilder in den Mittelfeldern.

1, l. Wand, h. 0,45, br. 0,46, Abb. S. 340: Ares und Aphrodite. L. sitzt Aphrodite auf einem Lehnsessel; das Gestell ist behangen mit einem roten, violettgeränderten Tuch, auf dem das hohe Polster, gelb mit hellblauem Streif, liegt, die Lehne mit einem grünen Tuch. Unter dem sie fast ganz einhüllenden violetten Mantel kommt nur an der l. Schulter ein gelber Chiton, unten ein durchsichtiges grünes, ganz langes Gewand zum Vorschein, durch das die weiss beschuhten, mit den Spitzen auf einen Schemel gestützten Füsse durchscheinen. Ein grünliches Tuch umhüllt auch, ausserhalb des Mantels, den l. Uuterarm; es schien mir sicher, dass dies nicht, wie *Not. d. sc.* 1901 S. 156 angenommen ist, mit dem unten zum Vorschein kommenden Gewande zusammenhängt. Sie trägt ein goldenes Diadem, Ohrringe und ein Armband am l. Handgelenk. Hinter dem Stuhl steht Ares. Er hat auf dem Kopf einen goldfarbigen Helm mit rotem Busch und ist bekleidet mit einem blauen Gewand, das die r. Schulter frei lässt. Den r. Arm stützt er auf die Lehne, mit der L. (um das Handgelenk ein rotes Tuch) greift er nach r. an die Brust der Göttin, die mit der L. den Arm fasst, kaum abwehrend, eher ihn heranziehend oder doch liebkosend. Ihr Gesicht ist auffallend ausdruckslos, ihre Haltung steif und hölzern. Es ist fast genau die Gruppe des auch dem dritten Stil angehörigen Bildes Helbig 325 (*Ann. d. Inst.* 1866 tav. d'agg. *EF*); auch dort ist an Abwehr seitens der Göttin schwerlich zu denken.

R. derselben steht Eros auf einer Art Stufe, ziemlich von vorn gesehen. Er hält mit beiden Händen den Bogen, dessen unteres Ende den l. Schenkel zu berühren scheint; es kann wohl nur die Handlung des Spannens gemeint sein. Ein hellblaues Gewand fällt von der l. Schulter nach hinten und wird zwischen den Schenkeln gehalten, so dass es den r. Schenkel verhüllt. Noch weiter r., nahe

Fig. 3.

dem r. Rande, sitzen auf einem würfelförmigen Sitz zwei weibliche Gestalten. Die dem Beschauer nächste trägt einen langen gelben Chiton, mit breitem violetten Streif vorn, und ein grünes Obergewand, das nur die Beine bedeckt. Sie hat den l. Fuss, in weissem Schuh, etwas vorgesetzt, so dass er unter dem Chiton zum Vorschein kommt, den r. höher aufgestützt, und fasst mit den gefalteten Händen das Knie. Von der anderen, r. und weiter zurück sitzenden ist nur der in ein hellblaues Gewand gehüllte Oberkörper sichtbar. Die Blicke beider sind nicht auf die Hauptgruppe sondern auf den Zuschauer gerichtet.

Hinter diesen beiden Figuren steht ein grosses Bett, perspektivisch schlecht gezeichnet, so dass sowohl die Kopfseite als die Langseite von vorn gesehen erscheinen. R. Kopfseite und Fulcrum. Dieses, sowie der einzige sichtbare, unten spitz zulaufende Fuss, ist hellfarbig und soll wohl aus Elfenbein sein. Ueber das Fulcrum hängt in ganzer Breite ein weissliches Tuch herab. Oberhalb des Fulcrum erscheinen zwei grosse Polster, violett mit breiten roten und gelben Streifen. Die Langseite reicht bis an die Gruppe der Götter; von ihr hängen, wie es scheint, drei Decken herab: bräunlich, violett, zinnoberrot.

Hinter dem Bett erscheinen die oberen Teile dreier Figuren. Von ihnen ist offenbar die mittlere die Hauptperson. Sie scheint durch die dunklere Hautfarbe als männlich bezeichnet, doch ist das Gesicht, mit zwei kleinen Flügeln an der Stirn, eher weiblich. Und dahin deutet auch die Kleidung. Der grüne Chiton hat auf der Brust einen etwas breiteren und zwei ganz schmale violette Vertikalstreifen; unter ihm kommt der eng anliegende r. Aermel eines weissen Unterkleides zum Vorschein, mit rotem Streif am Handgelenk. Wäre die Figur männlich, so könnte man, wegen der Flügel, nur an Hermes denken, für den aber diese Tracht ganz unglaublich ist. So muss es wohl Iris sein, die auch auf dem Ixionbilde im Hause der Vettier (*Mitth.* XI, 1896, S. 51) in solcher langärmeligen, orientalisirenden Tracht erscheint; die dunkle Gesichtsfarbe beruht vielleicht auf einem Missverständniss des pompejanischen Copisten. Von den Begleiterinnen trägt die eine, l., einen violetten Chiton, die andere einen eben solchen und ein weisses Obergewand. Die Handlung geht vor sich in einem Zimmer, dessen Decke von Säulen gestützt wird, deren zwei, uncannelirt, weiss mit bläulichen Kapitellen, hinter dem Bett sichtbar sind. Noch weiter zurück, als Hintergrund, eine hellfarbige Wand mit offener Thür, in die offenbar Iris — wenn sie es ist — mit ihren Begleiterinnen so eben eingetreten ist: die zur L. steht noch in der Thür, so dass der r. Ellbogen hinter dem Pfosten verschwindet, Iris weiter vorwärts, noch weiter vorwärts die zur R. Alle drei, von den im Zimmer Versammelten nicht bemerkt, blicken aufmerksam auf die Liebenden. Die Aufmerksamkeit, und zugleich die Sorge nicht bemerkt zu werden, ist wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht durch den an das Kinn gelegten r. Zeigefinger des Iris. Mag nun letztere

Benennung richtig sein oder nicht, auf jeden Fall liegt hier eine literarisch nicht bezeugte Version der Sage vor. [Vgl. unten S. 365].

Die Farben sind wohl etwas lebhafter als sonst im dritten Stil, doch ist ihre Zusammenstellung durchaus die für diesen Stil charakteristische. Die Erhaltung ist vorzüglich.

2, r. Wand, h. 0,45, br. 0,46, weniger gut erhalten: Bacchischer Zug. Oben in der Mitte des Bildes Bacchus und Ariadne auf

Fig. 4.

hohem Wagen in Form einer Kline, von der Ecke gesehen, so dass das Fulcrum (Vorderseite des Wagens) r. ist. Der Wagen ist bespannt mit zwei braunen Ochsen, die Kline mit Tüchern behangen und mit Polstern belegt: vom Fulcrum hängt ein rotes, von der Langseite ein grünes Tuch herab; am Fulcrum liegt ein gelbes Polster, auf das Bacchus und Ariadne den l. Unterarm stützen. Beide sind bekränzt. Dem Beschauer zunächst Bacchus, mit nacktem Oberkörper, die Beine mit einem violetten Gewande

bedeckt. Er hält in der aufgestützten l. Hand den Thyrsus, in der nach l. gestreckten r. den Kantharos, aus dem er Wein auf den Kopf des gleich zu erwähnenden Silen giesst. Hinter ihm Ariadne in grünem Chiton, der von der l. Schulter etwas herabgeglitten ist; sie berührt mit den Fingern der l. Hand den l. Arm des Bacchus. Im Vordergrunde, r. von den Ochsen, zwei Bacchantinnen; die eine, l., tanzt, bekränzt, nackt bis auf die weissen Schuhe und ein grünes Gewand, das auf der l. Schulter ruht und seitwärts flatternd, die ganze Figur frei lassend, nur mit einem schmalen Streifen die Unterschenkel kreuzt. Sie tanzt, indem sie beckenspielend beide Hände gegen Bacchus und Ariadne ausstreckt. Die andere steht von ihr verdeckt, wenig sichtbar, in langem gelben Chiton. L. von den Ochsen reitet Silen auf einem braunen Esel oder Maultier, halb nach r. gewendet. Er ist bekleidet mit einem gelben Chiton, der die r. Schulter frei lässt; ein hellrotes Gewand mit dunkelrotem Rande liegt über den Beinen. An seiner r. Seite hängen Becken und Tamburin; an der anderen Seite, zwischen seiner l. Schulter und dem Kopf des Esels, wird der Thyrsus sichtbar. Der kahle Kopf ist bekränzt; da ihm Bacchus so eben Wein auf den Kopf giesst, erhebt er die r. Hand — am Unterarm ein gelber und grüner Aermel — und bedeckt die Augen mit dem Handrücken. Endlich ganz l. am Rande des Bildes ein dunkelbrauner nackter Satyr mit Fichtenkranz, die Doppelflöte blasend. Der Hintergrund ist sehr zerstört; man sieht r. blauen Himmel, l. etwas wie eine Basis oder einen Pfeiler.

Beide Bilder (1-2) sind bemerkenswert durch den in vollen Lokalfarben ausgeführten Hintergrund, den sonst der dritte Stil nur weisslich anzudeuten pflegt. Namentlich der blaue Himmel des zweiten Bild ist eine in diesem Stil sehr seltene Erscheinung. Auch dies deutet auf die letzte Zeit desselben.

3. Ueber jedem dieser beiden Bilder ein Xenion, h. 0,18, br. 0,43, beide Fische darstellend. Xenia sind im dritten Stil sehr selten.

Eine weniger reiche aber geschmackvollere und sehr elegante Decoration dritten Stiles hat das kleine Schlafzimmer *g*, sehr vollständig erhalten mit Ausnahme der fast ganz zerstörten Rückwand. Ueber dem violetten Sockel mit Linienteilung ein schwarzer Streif, in Felder geteilt (den Feldern der Hauptfläche entsprechend), die

Vögel, Masken und kleine Gartenmalereien enthalten. Dann die grossen Wandfelder, schwarz, rot und gelb, das Mittelfeld charakterisirt als der bekannte Pavillon für das Bild, das ihn aber hier, wie auch im Tablinum, nicht ausfüllt, sondern viel kleiner in der Mitte des Feldes angebracht ist. Im oberen Wandteil kleine Architekturen, zwischen denen die Fläche schwarz, rot und gelb aus-

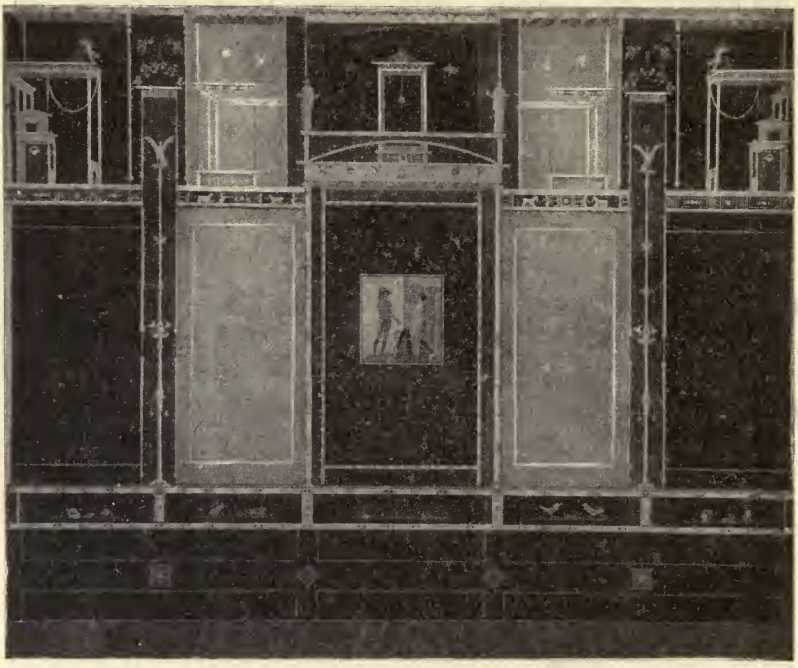


Fig. 5.

gefüllt ist. Die r. Wand ist Fig. 5 nach einer für mich angefertigten Farbencopie wiedergegeben; in dem schwarzen Streifen über dem Sockel sind die kleinen Motive der beiden letzten Abteilungen r. der gegenüberliegenden Wand entnommen. In der Mitte der r. und der l. Wand ist je ein Bild erhalten.

4, l. Wand, h. 0,39, br. 0,37, schlecht erhalten (Fig. 6): Toilette der Aphrodite. Sie sitzt halb nach l. auf einem Sessel ohne Lehne. Der Oberkörper ist nackt, die Beine bedeckt von einem gelben Gewand mit violettem Rande. Die r. Hand hält l. vom Kopf einen Teil der Haare: es ist durch die Farbe vollkommen deutlich, dass

es nicht etwa ein Gewandzipfel ist. Die l. berührt den Spiegel, der ihr vorgehalten wird von einer kleinen stehenden Gestalt in langem violetten Chiton mit breitem grünen Rande, mit hellblauer Mütze auf dem Kopfe. Es ist nicht sehr deutlich, aber doch

Fig. 6.

ziemlich sicher, dass die kleine Figur geflügelt ist; sie darf also wohl als Psyche bezeichnet werden. Hinter der Göttin zwei Dienerinnen, deren eine (r.) mit ihrem Haar beschäftigt ist.

5, r. Wand, h. 0,39, br. 0,37 (s Fig. 5): Theseus von Ariadne das Knäuel empfangend. L. Theseus, von vorn gesehen, nackt, sich das Schwert an dem grünen Gehänge umhängend, r. Ariadne, im Profil, von r. heranschreitend, bekleidet mit einem vorn hellgrünen,

hinten violetten Chiton und einem hellfarbigen Obergewand, durch das die Farben des Chiton durchschimmern; im Haar ein goldener, gitterartiger Schmuck, an den Füssen gelbe Schuhe. Sie hält in der vorgestreckten L. (am Gelenk ein Armband) das Knäuel, in der R. den Faden; das Gesicht ist stark beschädigt. Zwischen beiden lehnt die Keule an einer von drei Gewändern — gelb, blau und rot — ganz bedeckten Basis oder Sessel. Den Hintergrund bildet ein Gebäude, das in der Mitte eine Ecke bildet und hier sich mit einer Art Zinne bis an den oberen Rand des Bildes erhebt; im übrigen ist es etwas niedriger, so dass über ihm der blaue Himmel (vgl. oben S. 343) zum Vorschein kommt. R. im Vordergrunde eine niedrige Säule, ohne Kapitell und nichts tragend.

6, auf der Eingangswand über der Thür, h. 0,37, br. 0,68, violettgelbliches Monochrom, sehr zerstört: Kampfscene. L. auf felsiger Höhe Gebäude, wohl eine Stadt, r. Hinterteil eines Schiffes, dazwischen Kämpfende. Man unterscheidet zwei Männer, die mit Schild und Lanze bewaffnet auf einander einstürmen. Alles dies aber sehr undeutlich.

Im dritten Stil ist auch die Schlafkammer l. vom Eingang, *c*, ausgemalt. Der Fussboden ist hier Mosaik, mit einem einfachen Muster in Schwarz und Weiss; dies erstreckt sich aber nicht auf den Platz des Bettes im innersten Teil des Zimmer, kenntlich auch durch eine der gewöhnlichen Einhöhlungen in der l. Wand. In der r. Wand ein Durchgang zu einem Raum unter der Treppe *e*. Die Wanddecoration, auf weissem Grunde über schwarzem Sockel, ist sehr einfach; etwas reichere Ornamente, buntfarbig, in Grün, Rot, Violett, Weiss, nur über dem Mittelfeld. In der Mitte der l. und Rückwand je eine kleine Landschaft (0,32 × 0,32) mit vielen tempelartigen Gebäuden, nachlässig gemalt. In den Seitenfeldern je ein kleines Bild (h. 0,11, br. 0,27): auf rotem Grunde Hunde, Hasen und Rehe jagend.

Der Raum *d*, rechts vom Eingang, war ein Schrank; nur ein Teil der. r. Wand ist im dritten Stil auf rotem Grunde gemalt; weiter innen nur weisser Stuck mit den Spuren der Regale.

Alle diese Räume vor dem Atrium waren niedrig. Ueber ihnen war ein einziger oberer Raum, dessen Fussboden in der Höhe von 3,58 lag; man erreichte ihn über die Treppe in *e*. Erhalten ist die mit Ziegelstuck bekleidete Strassenwand, mit vier Fenstern.

Die noch übrigen Zimmer am Atrium, *f* und *i*, sind im vierten Stil gemalt.

Die Decoration von *f* ist ohne Interesse, sehr bemerkenswert aber ein grosses hier erhaltenes Bild.

Fig. 7.

7, auf der l. Wand, h. 0,99, br. 0,89 (Fig. 7): das Ende des Neoptolemos in Delphi (Eurip. Androm. 1085 ff.); vgl. *Not. d. sc.* 1900 S. 200 ff. Den Hintergrund der Darstellung bildet ein Tempel, gänzlich unperspektivisch gezeichnet und roh gemalt, dessen untere Teile durch die Figuren verdeckt sind. Es ist ein Prostylos. Man sieht l. von der Mitte des Bildes die Fassade. Vier ionische

Säulen ohne Andeutung der Canneluren; zwischen ihnen hängen drei goldfarbige Schilde, je mit einem Gesicht, wohl dem Gorgoneion, verziert. Darüber ein breiter, Epistyl und Fries vertretender violetter Streifen und ein in Weiss grob gemaltes Consolengesims. Das Giebelfeld ist rot und enthält einen goldenen Schild. Der Zwischenraum zwischen den Säulen ist violett ausgefüllt, obgleich die Front der Cella erst r. der Fassade sichtbar wird: man sieht hier eine violette Wand, rechts den Eckpilaster, l. die Thür; gleich über dieser läuft ein grüner Streif quer über die ganze Wand. Dann bis an den r. Rand des Bildes die r. Langwand des Tempels. L. von der Fassade ein hoher vergoldeter Dreifuss (der untere Teil verdeckt). Auf ihn zu ringelt sich von der Fassade aus eine gelbe Schlange in die Höhe.

Vor der Fassade steht im Vordergrunde der weissliche Altar, auf den sich die Hauptperson der dargestellten Handlung, von drei Männern angegriffen, geflüchtet hat. Es ist eine jugendliche Heroengestalt, nur bekleidet mit einer auf der r. Schulter durch eine goldene Spange befestigten zinnoberroten Chlamys mit zwei schmalen gelben (wohl goldenen) Randstreifen und hohen geschnürten Stiefeln. Um den Kopf trägt er ein goldenes Diadem und einen Kranz aus langen, schmalen Blättern, wohl sicher Lorbeer. Die Chlamys, zurückflatternd und vom Winde aufgebauscht, lässt den ganzen Körper frei. Er setzt das l. Knie und den l. Fuss auf den Altar; der r. Fuss steht auf dem Boden, ihn aber nur mit der Spitze berührend. Mit beiden Armen wendet er sich gegen den Mann, der ihn von r. angreift.

Dieser kommt weit ausschreitend heran; der vorangesetzte r. Fuss ist verborgen hinter der demnächst zu beschreibenden Gestalt. Mit der L. fasst er den Angegriffenen am Kopfe und stösst von unten mit dem Schwert gegen seine Brust; die Spitze des Schwertes ist hinter der Chlamys des Angegriffenen verborgen. Dieser, in dessen Gesicht sich der Schrecken malt, streckt beide Arme abwehrend gegen ihn aus; mit der nicht sichtbaren L. kann er ihn am Halse gefasst haben, mit der R. (die Finger sind gekrümmt) ist er wohl im Begriff, ihn an der Brust zu fassen. Auch der Angreifer ist ein junger Mann, mit goldenem Diadem und Lorbeerkranz um den Kopf, vollständig bekleidet mit drei Gewändern, die alle gleicher Farbe, violett, sind. Er trägt nämlich

erstens ein Untergewand mit langen, eng anliegenden Aermeln, violett mit grünem und gelbem Rande am r. Handgelenk; am l. Arm fehlt dieser Rand wohl nur aus Unachtsamkeit. Ueber diesem Untergewand trägt er einen bis auf die Kniee reichenden, auf der r. Schulter mit einer Spange befestigten Chiton, mit langem, den ganzen Oberleib bedeckenden Apoptygma, das durch einen vergoldeten Gürtel festgehalten wird. Ueber diesem Chiton hängt das grüne Schwertgehenk; doch scheint die weisse Scheide ausserdem noch am Gürtel befestigt zu sein. Endlich trägt er noch einen zurückflatternden violetten Mantel mit ganz schmalem gelben Rande. Die Beine sind nackt bis auf die hohen grünen Stiefel. Durch die sehr vollständige aber einfache und schmucklose Kleidung soll er wohl als Reisender, als Fremder, durch das Diadem ohne Zweifel als König bezeichnet werden, und so irren wir wohl nicht, wenn wir in ihm Orestes erkennen.

Zugleich wird Neoptolemos von l. her angegriffen. Ein Mann von bräunlicher Hautfarbe, bekleidet nur mit einer zinnoberroten Chlamys, kommt halb von hinten heran und stösst ihm die mit beiden Händen gefasste Lanze in den Unterleib. Die Spitze ist eben eingedrungen, es fliesst wenig Blut, die Wunde übt noch keine Wirkung auf die Haltung des Verwundeten.

Endlich erscheint hinter (über) dem eben beschriebenen noch ein dritter Angreifer, ein jugendlicher, bartloser Mann in hellgrünem Chiton mit Petasus. Er erhebt die Lanze, um sie auf Neoptolemos zu schleudern; der l., unter der Chlamys nach r. gestreckte Arm ist übermässig lang gemalt.

Der Angegriffene war in einer Opferhandlung begriffen. Zwischen ihm und Orestes liegt am Boden eine jugendliche weibliche Gestalt. Nach r. gefallen stützt sie sich auf das l. Knie und streckt das r. Bein nach l. Sie ist bekleidet mit violettem Chiton und hellgrünlichem, violettgeränderten Mantel. Den mit diesem bedeckten r. Arm erhebt sie über den bekränzten Kopf und fasst, wie es scheint, mit der Hand einen auf die l. Schulter hinabwallenden durchsichtigen Schleier. Auf der l. Hand hält sie eine goldene Schale; eine goldene Patera und ebensolche Kanne liegen r. am Boden. Zwischen ihr und dem Altar, an ihren Körper gelehnt, liegt der umgestürzte bräunliche Opfertisch, weiter l. am Altar eine weisse Scheibe. Wir können in ihr eine Tempeldienerin

erkennen; jedenfalls sollte sie beim Opfer ministriren. Ueber den beiden Kämpfenden wird, nach r. gewendet, der weisse Opferstier kenntlich. — Vgl. das Vasenbild *Ann. d. Inst.* 1868 *tav. d'agg. E*, wo auch vor dem Tempel Neoptolemos auf dem Altar und r. Orestes (beide mit beigeschriebenen Namen) erscheinen, l. der Lanzenwerfer und der Dreifuss. Das Bild ist, ausser in den *Not. d. sc.*, besprochen und mit dem Vasenbild zusammengestellt von R. Engelmann a. O.

8, auf der r. Wand, h. so weit erhalten, 0,70, breit 0,83, stark verblichen und oben beschädigt. Ares und Aphrodite sitzen von vorn gesehen auf einem nicht näher kenntlichen Sitz. L. Aphrodite die Beine nach l., das l. ausgestreckt, das r. hinter dem l. zurückgezogen. Sie stützt — so scheint es — den l. Ellbogen auf den Schenkel des Ares und zieht mit der R. über dem Kopf ein Gewand empor. Nur die Beine sind von einem wie es scheint roten Gewande bedeckt. Vom Ares ist nur kenntlich, dass er mit der weit nach l. gestreckten R. das Gewand vom Körper der Aphrodite entfernt. R. steht erhöht ein Eros und stützt sich vorgebeugt auf die Lanze des Ares.

9. In den Seitenfeldern ist je ein Amor gemalt, dem Bilde zugewendet. Auf der l. Wand l. trägt er auf der r. Schulter eine mit der Spitze nach vorn gerichtete Lanze (h. mit dieser 0,42); ebenda r. trägt er mit beiden Händen ein über die l. Schulter erhobenes Tropaion: einen vergoldeten Panzer und Helm auf einem dicken Pfahl. Auf der r. Wand ist nur l. ein Rest eines Amor, h. 0,39; näheres nicht kenntlich.

Im vierten Stil ist ferner das Cubiculum r. vom Tablinum, *i*, gemalt, nach dem Stilcharakter wohl vor 63. Es wird erhellt durch ein grosses viereckiges Fenster und ein kleines rundes über demselben auf den kleinen Lichthof *m*. Die Decoration ist einfach und ohne Interesse; sie enthält folgende Bilder.

10, Mitte der l. Wand, h. 0,52, br. 0,47 (mit Rand); gut erhalten. Abb. *Not. d. sc.* 1901 S. 161 Narciss, bekränzt, sitzt, mit den Füssen l., auf einem Stein, auf den er die l. Hand stützt; die r. hält die an die Schulter gelehnte Lanze. Er sitzt auf einem roten Gewand mit grünem Rande, das die Beine deckt. Unten das Spiegelbild seines Gesichtes.

11, Mitte der r. Wand, h. 0,55, br. 0,47. Mikon und Pero, die bekannte Gruppe (Helbig 1376), erhellt von dem durch das

vergitterte Kerkerfenster fallenden Licht. Den Figuren sind die Namen beigeschrieben: *Micon*, *Pero*, ausserdem l. oben ein lateinisches Epigramm. Abbildung *Not. d. sc.* 1900 S. 199, gutes photographisches Facsimile des Epigramms in *Mem. d. Lincei*, *Cl. di sc. mor.* ser. 5, VIII, zu dem kurzen Aufsatz von Sogliano: *Perona e Micone in un epigramma latino ignoto.* Eine Wiederherstellung der unlesbaren Teile des Epigramms versuchte Buecheler, *Rhein Mus.* LVI, 1901, S. 156, doch konnte er das Facsimile noch nicht benutzen und das Resultat ist nicht recht überzeugend. Ich weiss nichts besseres zu bieten; die Lücken, von geringer Ausdehnung, bereiten doch der Ergänzung grosse Schwierigkeit. Ich begnüge mich daher, den Text mit den Lücken wiederzugeben, nach Sogliano's Lesung, die ich nachgeprüft und auch mit ihm zusammen festgestellt habe. Vor Ergänzungsversuchen ohne Benutzung des Facsimile ist zu warnen.

QVAE · PARVIS · MÁTER · NÁTIS · ALIMENTA
PARÁBAT · FORTVNA · IN · PATRÍOS · VERTIT
INIQVA · CIBOS · EST
TENVÍ · CERVICE · SENILES · AST · LIQVIDVS
VENAE · LACTE · M
SIMVL · VOLTV · FRIAT · IPSA · MICONEM · PERÓ
TRISTIS · INEST · CVM · PIETÁTE · PVDOR

V. 3 vor EST scheint OPVS oder LOCVS zu stehen. V. 5 ist das M nach LACTE nicht ganz sicher; man könnte auch RE lesen. Am Schluss des Verses glaubt Sogliano ein Q zu erkennen, allenfalls R oder A. V. 6 FRI*c*AT wohl richtig Sogliano.

12, Eingangswand, l. für den Eintretenden, Medaillonbüste, Durchm. 0,21. Hermes. Auf den über die Stirn herabfallenden bräunlichen Haaren ein gelblicher Petasus mit kleinen grünen Flügeln, an der l. Schulter der Caduceus. Die Züge sind sehr jugendlich und individuell, man könnte an ein Porträt denken.

13, ebenda r., ebenso: Knabenbüste in violettem Chiton, ohne Attribute, wohl Porträt.

14, auf den Seitenfeldern der Langwände und der Rückwand Amoren, h. 0,22-0,29. L. Wand l. mit Füllhorn, r. mit Thyrsus

und Kantharos. Rückwand unkenntlich. R. Wand l. mit Acerra, r. unkenntlich.

Ueber *h* und *i* war ein einziges grosses Zimmer, ausgemalt im dritten Stil auf schwarzem Grunde, wie es scheint sehr einfach. Zugänglich war es aus einem Raume über dem zum Peristyl führenden Corridor *k*, dieser aus Räumen über *p* und *n*, die man durch die Treppe *o* betrat.

Am Peristyl liegt zuerst r. ein kleiner Lichthof *m*, mit Regenrinne ringsum, vom Portikus durch eine niedrige Mauer abgetrennt. Dann ein sehr schmaler, auf den Garten *l* geöffneter Portikus vor den ziemlich geräumigen Zimmern *s t u*.

Das Dach des Portikus hatte eine ganz ungewöhnliche Form. Es senkte sich regelmässig von der Rückwand auf das Säulengebälk nur von Osten bis zu der vorspringenden Ecke von *t*. Hier lag ein Balken horizontal von der Rückwand auf das Gebälk, und von diesem senkte sich das Dach in schwacher Neigung nach W auf einen Balken der von der Ecke des Zimmers *s* hinüberreichte auf die nördlich gegenüber pilasterartig vorspringende Mauer. Dieser Teil des Daches ergoss sein Wasser in den Lichthof *m*. Wie der Raum zwischen *m* und den nördlich gegenüber liegenden Räumen (*o*) bedeckt war, ist nicht kenntlich.

Die Säulen sind erhalten bis zur Höhe von 2,82; davon kommen höchstens 0,08 auf die Kapitelle, von denen nur der Mauerkern erhalten ist. So niedrige Kapitelle sind nicht ohne Beispiel; wahrscheinlich waren sie hier nicht viel höher. Denn die Decoration der Rückwand hört bei 3,05 auf, und hier lag offenbar eine horizontale Decke, die doch nicht unmittelbar über den Kapitellen liegen konnte. Die Säulen sind bis 1,03 violettrot, dann weiss; die Canneluren sind durch eingedrückte Linien angedeutet.

Das Gebälk war reich in Stuck verziert. An seinem Ort ist davon nichts erhalten; man fand aber beträchtliche Reste in der Nähe der Säulen in den oberen Verschüttungsschichten: eine weibliche Büste, h. 0,16 und Teile einer grossen Lorbeerguirlande (*Not. d. sc.* 1900 S. 98).

Der Stuck der Säulen und die Zimmerdecorationen vierten Stils sind wohl sicher älter als 63 v. Chr. Die Zimmer sind nicht gleich hoch, das mittlere *t* bedeutend höher. Obere Räume sind hier, da es an einem Aufgang fehlt, nicht anzunehmen.

Die Wände des Lichthofes *m* haben nur rohen Stuck. Die Portikuswände sind im vierten Stil gemalt, über einem roten Sockel auf weissem Grunde, mit kleinen Darstellungen:

15, in den Hauptfeldern, von W.: Pegasus, galloppirend nach l., h. 0,18. Ziegenbock springend nach r., h. 0,15. R. von *t* gelbe Kithara, an eine violette Basis gelehnt; ihr zugewendet (l.) ein Rabe; h. 0,13, br. 0,36. L. von *t* Sphinx nach r. springend, h. 0,20. Ein Greif, nach l. und weiter einer nach r. springend, h. 0,18 und 0,20. Endlich ein fliegender Schwan.

s hat, 1,20 vom Boden, ein 0,90 breites Fenster auf *m* (Höhe nicht erhalten). Es ist ein Triclinium. Die Wanddecoration — vierten Stils — unterscheidet den inneren, für die Lecti bestimmten Teil, mit der üblichen Dreiteilung, und den vorderen, für die Dienerschaft bestimmten, mit Zweiteilung auf dem entsprechenden Abschnitt der Langwände. Der Sockel ist schwarz, die Hauptfelder rot and blaugrün, mit sehr einfachen architektonischen Durchblikken. Bilder sind nur im inneren Teil.

16, l. Wand, h. 0,33, br. 0,31: Bacchus und Silen, die oft wiederholte Composition. Abb. *Not. d. Sc.* 1901 S. 164. L. steht Bacchus; ein gelbes Gewand ruht auf beiden Unterarmen und hängt hinter dem Körper herab, die Vorderseite freilassend. Die r. Hand hält eine lange, auf dem Boden stehende Fackel, die l., mit dem Ellbogen auf die Schulter des Silen gestützt, den weisslichen Kantharos. R. Silen, bekränzt, mit nacktem Oberkörper; der Unterkörper ist verhüllt mit einem roten, blaugeränderten Gewande; gelbe Schuhe. Den Kopf Bacchus zuwendend spielt er mit beiden Händen die an seiner l. Seite hängende Leier. Hintergrund in der Mitte ein viereckiger Pfeiler, von dem sich jederseits bis zum Rande eine Wand erstreckt, über der man den blauen Himmel sieht.

17, Rückwand, h. 0,35, br. 0.31, sehr abgerieben. Man erkennt am l. Rand eine wie es scheint sitzende weibliche Gestalt, nach r., mit einem Gewand, das die r. Schulter freilässt. Sie blickt herab auf etwas, das sie in den Händen hält; es könnte scheinen, dass sie liest. Spuren einer zweiten sitzenden Gestalt in der Mitte des Bildes. Es ist nicht Danae auf Seriphos.

18, l. Wand, h. 0,34, br. 0,32. Pyramus und Thisbe. Abb. *Not. d. Sc.* 1901 S. 165. Genaue Wiederholung des Bildes So-

gliano N. 600, nur dass hier r. oben auch noch der fortlaufende Löwe kenntlich ist.

In diesem Zimmer war ein Streifen (N S) in der Mitte, breit 1,70, mit einer flachen Verschalung gedeckt und höher als die bei 3,0 horizontal gedeckten Streifen zu beiden Seiten. Den oberen Abschluss der Decoration bildet ein einfaches, nicht schönes, nur horizontal gegliedertes weisses Stuckgesims.

Auch *t* ist im vierten Stil gemalt. Ueber schwarzem Sockel grüne und rote Mittelfelder, die Seitenfelder gelb mit dunkelrotem Rande, dazwischen Architekturprospekte auf weissem Grunde. Höhe der Wände bis einschliesslich der Hauptfelder 2,70, im Ganzen gewiss nicht unter 3,50. Bilder sind hier nicht erhalten.

u, hoch bis zum Ansatz der Verschalung 2,85, ist im vierten Stil auf schwarzem Grunde gemalt; von den Bildern ist eines ganz, zwei teilweise erhalten.

19, Rückwand, nur der r. Teil erhalten; h. 0,46, br., soweit erh., 0,17. Abb. *Not.* 1901 S. 168. Poseidon und Amymone, die *Bull. d. Inst.* 1885 S. 160 beschriebene Composition. Erhalten ist nur der l. Oberarm des Poseidon mit dem Dreizack und unter demselben ein Teil eines blauen Gewandes. Im Hintergrund Felsen.

20, l. Wand, nur der l. Teil erhalten; h. 0,44, br. soweit erh. 0,16. Abb. *Not.* 1901 S. 169. Danae auf Seriphos. Erhalten ist nur der eine Fischer, eine braune muskulöse Gestalt mit weisser, die r. Schulter frei lassender Exomis und braunem Petasus. Er steht nach r. hinter dem Kasten, dessen Deckel er mit der L. gehoben hält. Die Ausführung ist sehr gering. Eigentümlich sind die starken weissen Lichter auf dem braunen Körper und auch auf der Exomis.

21, Eingangswand, h. 0,45, br. 0,46 mit dem Rand. Abb. *Not.* 1901 S. 167. Europa. Sie hängt an der l. Seite des nach l. rennenden Stiers. Mit der l. Hand hat sie sein Ohr gefasst, die r. ist zurückgestreckt; an beiden je ein Armband; Ringe auch an den Füssen. Ein gelbes Gewand liegt auf ihrem l. Unterarm und hängt zwischen ihrem Körper und dem Stier herab, sie nicht verhüllend.

22, auf den Seitenfeldern Amoren, erhalten auf der r. Wand und auf dem r. Felde der Rückwand, h. 0,27-0,32. Sie tragen jeder einen flachen Korb, der auf der r. Wand l. ausserdem ein Pedum, die anderen vielleicht noch andere nicht kenntliche Attribute.

Zur Linken hat der aus dem Atrium durch *k* in das Peristyl tretende zuerst das Zimmer *n*, mit Resten einer sehr einfachen Decoration vierten Stils. Der Signinumfussboden ist durch Linien weisser Steinchen in kleine Quadrate geteilt; in der r. Wand eine kleine Nische. Dann führt die Treppe *o* zu Räumen über *n* und *p*, deren Fussboden 2,20 über dem von *p* lag, 2,55 über dem von *n*, der um so viel tiefer liegt. Ueber *p* war ein Cubiculum, gemalt auf schwarzem Grunde, wie es scheint im dritten Stil. Ueber *n* ist nichts erhalten, doch musste hier ein Raum sein, weil man nur von diesem aus in die Räume über *k* und *h* kommen konnte, freilich nur über einige Stufen, da dort der Fussboden 3,70 über dem Atrium lag.

Fig. 8.

p ist ein Durchgangsraum zur Küche *q*, die viel höher und über der keine oberen Räume waren; der untere Rand ihres nach O geneigten Daches lag 3,45 über dem Garten. In der Küche ist hinten l. der Heerd, r. der Abtritt, und vor diesem ein kleiner, durch eine dünne Mauer abgetrennter, in der Höhe von 1,80 bedeckter Raum *r*, wohl ein Schrank. Auf dem Heerd fand man noch die Asche und in dieser vier untere spitze Enden von

Amphoren, die hier wie noch öfter dazu dienten, auf ihnen das Kochgefäss über Feuer zu stellen. Auf der Westwand Reste des Larenbildes: erhalten ein Lar, der untere Teil des libirenden Genius, der Camillus, und unten eine Schlange. Es war später übermalt und auf derselben Stelle ein kleineres Bild gemalt worden, vom dem nur ein Lar kenntlich war (*Not. d. sc.* 1901 S. 162). Auf der Eingangswand l. ein Schinken. Man fand in der Küche zwei kleine Amphoren (h. 0,230 und 0,250), drei thönerne Kochtöpfe verschiedener Grösse, eine und eine halbe Thonlampe und eine kleine eiserne Schaufel.

Die Wände des Gartens sind mit den so beliebten Tiermalereien verziert; es sind auf der Westwand eine, auf der Nordwand drei, auf der Ostwand vier Abteilungen; für die Einzelheiten derselben s. *Not. d. sc.* 1901 S. 164 ff. Zwischen den Abteilungen und in einem schmalen Streifen über ihnen dunkelroter Grund, auf dem im Norden zwischen je zwei Abteilungen die bekannte Gestalt der Nymphe mit der Schüssel, auf der Ostwand ein tanzender Satyr, als bemalte Statue (Fig. 8), erscheint, am Westende der Nordwand eine wenig erhaltene Figur, die an der l. Seite eine mit der Spitze nach unten gerichtete Lanze hält.

Ueber dem erwähnten roten Streifen ist die Wandfläche in Quadrate geteilt, so dass je ein weisses mit einem buntfarbigen — violettrot, grün, gelb — wechselt; am Sockel Pflanzen.

Der kleine Raum nördlich vom Posticum, *x*, war vielleicht ein Stall. In den beiden östlichen Ecken sind zwei 0,90 hohe Aufmauerungen, die sehr wohl die Krippe getragen haben können. Regel ist freilich, dass sie mit ihrer ganzen Länge auf einer Aufmauerung aufliegt. In der Ostwand ist ein kleines Fenster, in der Nordwand, dem Eingang gegenüber, eine kleine Nische. Man fand hier einige Knochen (kein vollständiges Skelett), die zweifelnd für Reste eines Hundes gehalten wurden, und Hühnerknochen; ausserdem einen zerbrochenen thönernen Topf und eine Thonlampe (*Not.* 1900 S. 640).

Auch sonst hat es an Funden in diesem Hause nicht gefehlt. Im Atrium fand man am 25 Mai 1900 (*Not.* S. 203) bei dem Marmortisch einen 0,235 hohen bronzenen Eimer mit eisernem Henkel, 7 eiserne Nägel, zwei Urcei mit den bekannten Inschriften *Gari*·*Flos*·SCOMBR und LIQVAMEN OPTIMVM, einen thönernen

Oelkrug, noch ein Thongefäss und einen thönernen Untersatz in Form einer cannelirten Säule mit Basis, endlich ein rundes Kalksteingewicht. Der Eimer mochte vielleicht dienen, um Wasser aus der Cisterne heraufzuziehen. Es ist bemerkenswert, dass dies durchaus nicht ärmliche Haus kein Leitungswasser hatte.

In den Räumen um das Atrium waren wohl antike Ausgräber thätig gewesen. In den beiden Zimmern r., *f g* fand man nur vier eiserne Nägel und eine Bronzerosette (*Not. d. sc.* 1900 S. 410. 502, 21 Sept. 21 Oct.), im Tablinum, ausser den Bronzecardines des hinteren Ausganges drei grosse Bronzecharniere (l. 0,24), wohl von der zusammenklappbaren Thür, Reste des Bronzebeschlages, die Charniere und die Schlossplatte eines Holzkastens, zwei knöcherne Charnierröhren und eine marmorne Mörserkeule (Reibstein).

Von den Funden in der Küche war schon oben die Rede (S. 335). Die anliegende Kammer *n* scheint zur Aufbewahrung von allerlei Gerät gedient zu haben. Man fand dort am 3. 4. 21. 29 Sept. 1 Oct. 1900 (*Not.* S. 409. 410. 501) zwei Bronzebecken, davon eines, länglich rund, mit Deckel, eine Oelkanne und einen Kessel, beide aus Bronze, eine Bronzelaterne, ein eisernes Beil, eine Thonlampe, Teile eines marmornen Tischfusses in Form einer Löwentatze, ein kleines Marmorkapitell, den knöchernen Griff eines Gerätes.

Aus dem grossen Raum über dem Tablinum und *k* mussten wohl eine Amphora und ein Urceus stammen, die im Atrium, w. vom Tablinum, in den oberen Schichten gefunden wurdeu (*Not.* 1900 S. 203, 3 Mai).

Im Peristyl fand sich ein Hammer, wie ihn die Maurer brauchen; ein kleines Bronzestück unklarer Bedeutung, innen hohl und cylinderförmig, aussen sechseckig mit kleinen Vorsprüngen an den Kanten, h. 0,035; ein marmorner Tischfuss, ein marmorner Mörser, zwei rautenförmige marmorne Fussbodenplatten, Reste dreier Schlösser (von den Thüren der Zimmer?) und bronzenen Möbelbeschlages. Es wird nicht recht klar, wie es kommt, dass diese Dinge, wie es scheint, in einer gewissen Höhe, aber doch noch in der Bimsteinschicht gefunden wurden.

In *s* fand man nur die bronzenen Thürangeln und eine Schlossplatte, wohl auch von der Thür, bei der sie lag; ferner zwei bronzene Nagelköpfe (*Not. d. sc.* 1900 S. 146. 147, 13. 27 April).

In *t* fand sich eine schöne bronzene Oenochoe, h. 0,16. Der länglich runde Schild, in den der Henkel unten ausläuft, zeigt in Relief einen Amor, der eine grosse tragische Maske und einen Thyrsus auf den Schultern trägt. Einige Teile der Figur — Flügel, Spitze des Thyrsus — sind aus Silber; wie weit sich dies erstreckt, ist nicht kenntlich. Ferner zwei Möbelfüsse, rechtwinklig, aus Bronze mit in Silber eingelegtem Blattornament, h. 0,07, br. 0,15 ferner eine kleine Bronzeamphora (h. 0,18) und andere unbedeutende Dinge.

In *u* hatten sich acht Personen geflüchtet, fünf Erwachsene und drei Kinder; sie wurden durch die einstürzende Ostmauer erschlagen; man fand sie unter den Steinen derselben mit zerbrochenen Schädeln und Rippen. Bei einer jungen Frau fand man ein silbernes Ohrgehänge. Ein anderes Skelett hatte an einem Finger einen Bronzering und man fand bei ihm zwei grosse bronzene Gürtelschnallen, eine Bronzefibula, Reste des Bronzebeschlages eines Kästchens, drei Bronzemünzen und zwei Eisenstangen mit je einer runden Bronzescheibe: man hält sie für Möbelfüsse. Ausserdem fand man in der Nordostecke eine Thonamphora und unter dieser eine Glasflasche; dabei Hühnerknochen (*Not. d. sc.* 1900 S. 641, 27 Dec.).

Bemerkenswert ist, dass hier die Mauer nach Westen gefallen ist, während an den Gräbern der Strasse nach Nuceria constatirt werden konnte, dass sie nach Südost gestürzt waren (*Mitth.* III, 1888, S. 121). Es muss wohl diese Mauer einem früheren, schwächeren Erdstoss erlegen sein als der, der jene Gräber umwarf. Es mag bei dieser Gelegenheit erwähnt werden, dass, während fast regelmässig die Trümmer eingestürzter Gebäude oberhalb der Bimsteinschicht, in der Asche, liegen, ich ganz in der Nähe dieses Hauses beobachten konnte, dass die ihm schräg nach N gegenüberliegende Ostmauer der Insula V 3 nach Osten gestürzt in der Bimsteinschicht lag. Es ist also wohl anzunehmen, dass in diesen höheren und dem Vesuv näheren Stadtteilen schon frühere Stösse, in verschiedenen Richtungen, stark genug waren, um Gebäude umzuwerfen.

Endlich in *v* fand man nur vier eiserne Nägel, einen eisernen Ring und ein Stück eines kleinen Marmorgesimses. Von *x* war schon S. 356 die Rede.

Die auf den mutmasslichen Hausherrn bezüglichen Inschriften sind schon oben S. 333 besprochen worden. Wir erwähnen noch folgende Graffiti.

Auf der Nordwand der Fauces steht dreimal, mehr oder weniger vollständig erhalten, der Name

ACRATVS

und auf dem nördlichen Eckpfeiler der Fauces:

ROMANVS

Auf der Eingangswand des Atriums, zwischen *c* und *e*:

XVSTVS

Auf der l. Wand des Atriums:

IVCVNDVS
GRATE SALVTE

Ebenda ein Name, den ich, nicht ganz sicher, lese:

L VASIVS COCAISTVS

Auf dem l. Eingangspfosten des Tablinums steht:

ACMЄNOC
ΛSMIINVS

Auf der r. Wand von *g*, r. von dem Theseusbild:

VII K AVG

Auf der Eingangswand von *i*, rechts vom Thürsturz:

MARCVS

Auf der ersten Säule des Peristyls:

IVCVND
IVCVND

Auf der Westwand des Gartens, auf der Mauer des kleinen Ganges, der zu *p* führt, ist mit roter Farbe gemalt:

VIIRA
VA

Endlich in die Nordwand des kleinen Ganges, der zum Posticum führt, ist eingekratzt:

SATVRNI

und dicht dabei

CORINTVS

Westseite, zweite Thür von S.; noch ohne Nummer. Vgl. *Not. d. sc.* 1901 S. 329.

Mässig grosse, sehr einfache Wohnung; sie macht den Eindruck der Behausung eines Mannes, dem es nicht schlecht geht, der aber auf Eleganz keinen Wert legt.

Die Hausthür, gleich an der Strasse, war nur 2,50 hoch. Durch die Fauces *a* kommen wir in das kleine Atrium *b* mit sehr kleinem Impluvium (0,65 × 0,75). Die r. Wand des Atriums hat als Decoration einen auf schwarzem Grunde gesprenkelten Sokkel, der an die Stelle eines älteren gelben oder mit einem gelben Streif abschliessenden getreten ist, h. 1,22; auf der l. Wand nur roher Stuck. Die Höhe des Atriums ist nicht kenntlich; die r. Wand ist erhalten bis etwa 4,80, ohne Spur der Dachbalken. Der Fussboden bestand wohl in Fauces und Atrium aus einer Stuckmasse; er ist aber ganz zerstört.

Ebenso auch in der Schlafkammer *c*, die nur 2,15 hoch war. Die Wände sind sehr einfach: Ziegelstuck mit Felderteilung aus der Zeit des dritten oder des vierten Stiles. Darüber ein niedriger Bodenraum unter dem gegen die Strasse gesenkten Dach, hoch an der Strasse 0,90, am Atrium etwa 2,40; an den Wänden roher Stuck. Der Dachrand lag 2,47 über dem Gangsteig der Strasse.

L. vom Eingang liegt das grosse Triclinium *d*, gemalt im Candelaberstil auf schwarzem Grunde, hoch nicht unter 4,30. Ob nach der Strasse ein Fenster war, bleibt zweifelhaft, weil hier die Mauer nur in sehr geringer Höhe erhalten ist. Der Fussboden ist

aus Signinum, ohne Ornamente; nur eine kleine Marmorplatte (0,30 × 0,21) bezeichnet den Platz des Tisches. Auf der Ostwand stehen zwei Graffiti (*Not. d. sc.* 1901 S. 330; von mir nicht gesehen):

V · K · IDV · QVI

Es scheint also hier bezeugt zu sein, dass die Decoration im Candelaberstil schon vor 44 v. Chr. bestand. Aber freilich konnte auch noch ziemlich viel später jemand sich der alten Monatsbezeichnung bedienen. Die zweite Inschrift giebt die Namen der Wochengötter mit Auslassung des Mercurius:

SATVRNI
SOLIS
LVNAII
MARTIS
IOVIS
VIINIIRIS

Ein oberer Raum war hier nicht vorhanden; dennoch aber lag der Dachrand an der Strasse wesentlich höher, als über *c*.

Auf die Rückseite des Atriums öffnet sich das weit offene Zimmer *g* — man könnte es auch Tablinum nennen — mit grossem, 2,55 breiten Fenster auf den Portikus des Peristyls und sehr einfacher Decoration zweiten Stiles: ein 1,25 hoher violettroter Sockel, begrenzt durch einen 0,20 breiten gelben Gurt; darüber weisser Stuck. Es scheint, dass in der Höhe von 2,0 ein Balken oder eine Stange quer durch den Eingang ging, wohl um einen Vorhang anbringen zu können. L. am Eingang liegt ein flaches, rundes thönernes Kohlenbecken; ob. Durchm. 0,47. In die r. Wand ist eingekratzt: CEIVS.

L. am Atrium führte die Treppe *e* in ein Oberzimmer über dem Cubiculum *f*, dessen Fussboden bei 3,05 lag. Aus diesem kam man weiter in einen Oberraum über dem Triclinium *l*, in der Höhe von 4,10. Ausser diesen waren keine oberen Räume vorhanden.

Neben *g* führt eine Thür in das kleine Peristyl. Es war wohl ursprünglich vollständiger, mit Portiken auf der ganzen West- und Südseite. Später ist die Westseite verkürzt worden, indem das Tri-

clinium *l* bis an die Linie der Säulen vergrössert wurde; an der Nordwand erkennt man noch die Spur des einst hier befindlichen Portikusdaches. Ferner wurde die Südseite verkürzt, indem man hier in das Ostende des Portikus die Küche *m*, einbaute; in ihrer Nordwestecke ist eine Säule vollständig erhalten; eine andere, weiter O, ist beseitigt worden. So sind schliesslich nur die Ecksäule und die nun als Halbsäule vorspringende Säule in der Ecke von *m* übrig geblieben. In die Vorderwand, l. der Thür von *f*, ist eingekratzt (*Not. d. sc.* 1901 S. 330; von mir nicht gesehen):

QVIS AMAT VALIIAT QVIS

Das Dach der Küche war stark nach N geneigt; sein unterer Rand lag 3,95 über dem Garten. Hier liegen die Randziegel noch am Platz, mit aufstehendem Rande ohne Wasserspeier, hinter dem das Wasser bis an die Nordwestecke der Küche floss, um hier in einer Thonröhrenleitung abwärts und weiter nach W unterirdisch in eine viereckige, mit einem Thondeckel geschlossene Grube geleitet zu werden, aus der es dann abgeklärt nach S in die Cisterne *i* abfloss, deren gemauertes Puteal im Südportikus halb in die Mauer von *g* eingeschlossen ist.

In der Küche ist r. der Heerd; unter ihm der Hohlraum für die Feuerung. An der Nordwand ein von einem niedrigen Rande umschlossener halbkreisförmiger Raum um etwas hinzustellen; kein Abtritt. Dieser war im Oberstock, in Verbindung mit dem Raume über *l*, gleich ausserhalb der Ostmauer von *l*; die Thonröhrenleitung ist grösstenteils erhalten, in der Nordwestecke des Gartens, eingeschlossen in einen Mantel von Mauerwerk. Es scheint — ganz klar ist es nicht — dass dieser obere Raum geschlossen und bedeckt war bis an die Linie der ehemaligen Rückwand des Portikus (jetzt Ostwand von *f*), östlich derselben aber offene Terrasse, und dass an dieser der Abtritt lag. Dieser ist der einzige des Hauses; zu ebener Erde war keiner vorhanden.

In der Aussenseite der Westwand der Küche ist die Larennische *n*, h. 0,44, br. 0,48, tief 0,12, vom Boden entfernt 1,10. Ihr Boden springt um 0,20 vor die Wand vor; in der Nähe der Rückwand die Löcher, in die zwei Figuren eingelassen waren; hinter diesen eine ganz flache Erhöhung, 0,20 × 0,24, mit ver-

tiefter Oberfläche und erhöhten Seitenrändern, offenbar ein kleiner Altar. In der Nische und um sie rohe Malerei auf gelbem Grund. Auf der Rückwand r. der Genius mit Füllhorn, l. der Tibicen am Altar. Neben der Nische die Laren, r. mit Rhyton und Situla, l. (auf der Säule) mit Rhyton und einem skyphosartigen Gefäss; l. ausserdem der das Schwein bringende Victimarius. Unten l. auf der Säule Mercur mit Petasus, Caduceus und Beutel, grade unter der Nische eine Schlange mit Kamm nach l. zwischen Pflanzen.

Der unbedeckte Raum des Peristyls, *b*, ist fast ganz eingenommen von einem gemauerten Triclinium *o*, dessen beide Arme, gegen die übrigens auch sonst nicht ausnahmslose Regel, gleich lang sind. An jedem Ende ein gemauertes Fulcrum, eine Bestätigung dessen, was ich *Gött. Nachr.* 1896 S. 76 für die Fulcra der *Lecti tricliniares* nachgewiesen habe. In der Mitte der runde Tischfuss; es fehlt der sich fast immer bei diesen Triclinien findende Altar; seine Stelle vertrat wohl das in nächster Nähe befindliche Larenheiligtum.

Eine Regenrinne, aus stuckbekleidetem Incertum, ist nur auf der Westseite; sie ist an drei Stellen gegen den Garten durchbohrt und hat einen Abflus in die oben (S. 362) erwähnte viereckige Grube.

In der Nordostecke ist an der Wand etwas wie ein gemauerter Ecktisch, getragen von einer Wölbung; die Oberfläche ist 1,55 vom Boden.

Die Wände des Gartens haben nur rohen Stuck. Im Cubiculum *f* nur Ziegelstuck, im Triclinium *l* ein 1,65 hoher Ziegelstucksockel, darüber roher Stuck.

Gross ist die Zahl der in diesem Hause gefundenen Gegenstände, doch sind sie meistens nicht charakteristisch für die Räume in denen sie lagen. Angenscheinlich hatte man sie zusammengetragen, um sie auf der Flucht mitzunehmen.

Im Eingang fand sich die Thürglocke, aus Bronze mit eisernem Klöppel, und ein Schloss, wohl das Thürschloss (*Not. d. Sc.* 1901 S. 204, 13 März; vgl. oben S. 332).

Oestlich vom Prothyron, d. h. doch wohl im Atrium, fand man am 15 März 1901 (*Not. d. sc.* S. 204) drei Thonlampen, darunter eine grün glasirte, und eine durchbohrte runde Knochenscheibe, wohl einen Spinnwirtel.

In *c* fand man am 14 April 1901 (*Not.* S. 260) eine sogen. Pelvis, ein kleines Thongefäss und ein steinernes Gewicht. Ferner heisst es, dass am 18 März 1901 (*Not.* S. 204) einige Gegenstände in den obereu Schichten gefunden wurden. Diese konnten wohl nur aus dem Raum über *c* stammen. Es waren ein Rest eines bronzenen Möbelbeschlages, zwei kleine Teller, einer aus Glas, der andere aus Thon, und ein Biberon aus Glas. Biberons aus Thon sind schon mehrfach gefunden worden (Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* S. 368), aus Glas hier wohl zum ersten Mal.

Eine Menge Gegenstände fand man, wo man es am wenigsten erwarten sollte, auf der Treppe *e*. Offenbar waren sie bereitgestellt, um mitgenommen zu werden. Es waren sechs Urcei und noch ein Gefäss aus Thon, ein thönernes Biberon, ein kleiner Thonaltar und zwei Webergewichte; eine 0,125 hohe Glasflasche, zwei Salbfläschchen und ein grosser Glasteller; drei eiserne Küchenmesser; eine 0,09 hohe Bronzeglocke; eine steinerne und eine gläserne Halsbandkugel; ein kleines cylinderförmiges Bleigefäss; ein marmorner Pantherkopf mit Bleirohr als Brunnenmündung, nicht in dies Haus gehörig, das kein Leitungswasser hatte (*Not.* 1901 S. 260, 14 April).

Eine noch grössere Zahl verschiedenartiger Dinge war in *g* auch offenbar für die Flucht zusammengestellt worden (*Not.* 1901 S. 204. 260, 22 März, 13 April 1901): zwei Töpfe und fünf Schüsseln aus roher Thonwaare, drei Teller, ein grösserer und zwei sehr kleine, aus Terra sigillata, drei Thonlampen; zehn gläserne Salbfläschchen und eine kleine Schale aus weiss-blau-gelbem Glase; zwei bronzene Kochgefässe; ein eisernes Sieb. Ferner zwei eiserne Schlösser, ein grosses Thürschloss und ein kleineres, ein kleines bronzenes Schloss, drei bronzene Schlossplatten und ein kleiner bronzener Schlüssel; eine runde knöcherne Tessera mit den Zahlen III und VI; ein kleiner Thonaltar (h. 0,13). Endlich, ausser sonstigen Kleinigkeiten, eine 0,125 hohe Harpocratesstatuette aus der bekannten aegyptischen glasirten Thonwaare.

In die Schlafkammer *f* hatten sich vier Personen — drei Erwachsene und ein kleines Kind — geflüchtet; man fand hier ihre Skelette und allerlei Hausgerät, das sie ohne Zweifel mitnehmen wollten: mehrere einfache und zwei aretinische Thongefässe, auch eine Schale und ein Becken mit grüner und gelber Glasur, eine Thonlampe, zwei Bronzekasserolen und einen eisernen Küchen-

dreifuss, Knochenbeschlag eines Kästchens, einen knöchernen Löffel (Ligula), dessen Stiel in einen Schweinsfuss ausläuft, und ein kleines knöchernes Gefäss, auf dessen Aussenseite in Relief ein Kaninchen und ein schwebender, mit einem Schild bewaffneter Amor geschnitzt sind (*Not. d. sc.* 1901 S. 261, 14 April).

In der Küche *m* fand man eine länglichrunde bronzene Kuchenform, ein grosses Thonbecken (Durchm. 0,4), drei Amphoren, eine sogen. Pelvis und drei Salbfläschchen (a. O. S. 261, 17 April). Die Amphoren haben undeutliche und unverständliche Aufschriften.

In der Nähe der Larennische fanden sich Bronze- und Eisenreste eines Möbelbeschlages und eine aretinische Thonpatera (a. O. S.204,26 März). Endlich bei dem Gartentriclinium drei Amphoren (a. O. O. S. 304, 8 Juni).

A. Mau.

NACHTRAG ZU S. 341.

E. Petersen macht den beachtenswerten Vorschlag, in der Figur mit den Flügeln am Kopf Hypnos zu erkennen. Doch scheint mir diese Benennung nicht recht zu der Handlung dieser drei Figuren zu passen, die heimlich ankommend die Liebenden belauschen, während die schon früher im Zimmer Anwesenden diskret vermeiden, dieselben anzusehen. Eine Analogie zu dem von mir vermuteten Missverständniss des Copisten bietet das Pentheusbild im Hause der Vettier (*Mitth.* II, 1896, S. 45; Sogliano, *Mon. d. Lincei* VIII Taf. X). Von den beiden Lyttae lässt die eine (rechts) noch deutlich erkennen, dass sie in der Vorlage männlich war. Dem Griechen hiess die Figur Oistros oder ähnlich; der Römer machte sie weiblich, weil ihm für solche Personificationen nur der Name Furia geläufig war.

A. Mau.

RAETSELHAFTE MARMOR-FRAGMENTE MIT EINEM NEUEN ATTISCHEN BILDHAUERNAMEN.

Im Laufe der letzten Monate sind im Garten des Palazzo Barberini, am Abhange nach der Piazza del Tritone zu, bei der

Fig. 1.

Fundamentierung eines Gebäudes, welches vom Fürsten Barberini an das Hotel Bristol abgetreten worden ist, eine grössere Anzahl Marmorfragmente gefunden worden, von denen eines eine mehrzeilige griechische Inschrift trägt. Dank dem freundlichen Entgegenkommen der Fürstin Barberini-Corsini kann dasselbe hier in Fig. 1 und 2 nach einer photographischen Aufnahme wiedergegeben werden.

Das Fragment stellt sich als ein bearbeitetes, unregelmässiges, Halbrund dar, auf dessen einer Seite in drei Zeilen die Inschrift ΦΙΛΟΞΕΝΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΗΙΣΕΝ eingemeiselt ist. Die Schreibung ἐποησεν ist natürlich nur ein lapsus für ἐποίησεν oder ἐπόησεν. Ein wenig von der genannten Inschrift abgerückt, steht noch ein Zeichen in Form eines lateinischen S, auf welches später mit einem Worte zurückzukommen sein wird.

Die Inschrift nennt uns also einen Athener Philoxenos als Verfertiger eines Marmorwerkes, dem unser Fragment irgendwie als

Fig. 2.

integrirender Theil angehört hat. Der Charakter der Inschrift und schliesslich auch das Wenige, was wir von der Bearbeitung des Bruchstückes sehen, lassen nicht sowohl an einen Athener der classisch-griechischen Zeit denken, als vielmehr an einen jener Neu-Attiker, welche in römischer Zeit ihre Werke entweder aus ihrer Heimath nach Rom sandten, oder hier *in persona* thätig waren. Sämtliche bisher ans Tageslicht gekommenen neu-attische Bildhauerinschriften stammen aus italischen Fundorten.

Löwy zählt in seinem bekannten Buche neun neu-attische Künstlerinschriften mit zehn Künstlernamen auf (nr. 338-346). Es sind die Meister Salpion, Pontios, Sosibios, ferner Apollonios, Sohn des Archias, Antiochos, Apollonios, Sohn des Nestor, Kleomenes,

Glykon und endlich das Bildhauerpaar Kriton und Nikolaos. Allen diesen Namen ist der Ethnikon *Ἀθηναῖος*, beziehentlich *Ἀθηναῖοι* hinzugefügt. Das Verbum lautet wechseld *ἐποίησεν*, *ἐπόησεν* oder *ἐποίει* beziehentlich *ἐποίουν*.

Im Jahre 1881 ist zu diesen neun Künstlerinschriften eine zehnte mit einem elften Künstlernamen hinzugekommen. Sie wurde, wie Kaibel in den *Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae* (nr. 1225) mittheilt, in einer Vigne zu Piperno, dem alten Privernum Volscorum, *inter rudera aediculae* gefunden und lautet: *Ἀγαθῖνος Μενίππου Ἀθηναῖος ἐποίησεν*. Angebracht ist die Inschrift auf einem baumartigen Tronk, der möglicherweise einer verloren gegangenen Statue als Stütze gedient hat. Die Gepflogenheit, die Künstlerinschrift an ihren Werken selbst anzubringen, nicht, wie es im alten Hellas üblich war, an der Basis, auf welcher das Kunstwerk stand, ist allen Neu-Attikern gemeinsam. Bei Salpion, Pontios und Sosibios steht der Künstlername an irgend einer Stelle ihrer mit Relief gezierten Marmorgefässe. Bei Apollonios, dem wir die Bronce-Kopie eines Doryphoros-Kopfes im Neapler Museum verdanken, befindet sie sich auf der Brust der Herme. Antiochos schreibt seinen Namen bei der Pallas Ludovisi auf den neben dem rechten Fusse herabhängenden Gewandzipfel. Apollonios, der Meister des Belvederischen Torso, bringt die Inschrift am Tronk, Glykon beim Farnesischen Herakles auf dem Felsen an, Kleomenes bei dem sog. Germanicus im Louvre auf einer Schildkröte, welche sich neben dem linken Fusse der Figur befindet, Kriton und Nikolaos endlich, die Verfertiger der in Villa Albani befindlichen Karyatide, an dem Korbe der Figur.

Dass auch unser neuer, zwölfter neu-attischer Meister sich diesem Principe seiner Collegen angeschlossen hat, ist sicher. Denn es ist eben auch kein Stück einer Basis oder Plinthe, auf welchem die Künstlerinschrift eingemeiselt ist, sondern ein bearbeiteter Theil. Aber was ist es? Ich wage nicht einmal bestimmt zu entscheiden, ob unser Bruchstück einer Rundfigur oder einem Hochrelief angehörte. Es ist, wie die Abbildung (Fig. 1) zeigt, an dem sonderbaren Halbrund eine glatte Ansatzfläche vorhanden und links ein bearbeiteter Rand. Das veranlasste einen der Herren, welche die Güte hatten, die Barberinischen Fragmente an Ort und Stelle mit mir zu untersuchen, die Vermuthung aufzustellen, dass

der unter der Künstlerinschrift stehende und wohl allerdings nicht zu ihr direkt gehörige Buchstabe S ein Steinmetzzeichen sei und *sinistra* bedeute. Man müsste sich dann vorstellen, dass mehrere Reliefplatten zu einem grösseren Ganzen vereinigt worden wären. Für einen bloss ornamentalen Schnörkel möchte ich das S allerdings nicht ansehen.

Wir haben unser Fragment bisher immer als Halbrund bezeichnet; das ist es eigentlich nicht, denn es hat eine Fortsetzung, eine Abdachung nach der einen Seite, so dass es bald aussieht wie ein mit einer helmartigen Kappe bedeckter Kopf mit Nackenansatz. Aber ein Kopf kann es nicht sein; eine Künstlerinschrift auf dem Scheitel einer Figur anzubringen, wäre ja völlig sinnlos, weil sie schwer oder gar nicht sichtbar wäre, die Figur müsste denn liegen, es müsste etwa ein Gefallener gewesen sein. Bei näherem Zusehen wird man sich auch überzeugen, dass hier keine organische Form vorliegt. Ist es also vielleicht nur eine irgendwo liegende, als Beiwerk angebrachte, leere Kopfbedeckung? Damit sind aber wieder schwer die Falten eines Gewandstückes, die über das Halbrund herunterhängen, zu vereinigen. Die Quaste oder Kugel, welche an einem der Zipfel hängt, giebt zugleich die Richtung an, in welcher wir das Fragment sehen müssen. Diese Kugel kann doch eben nur herabfallend sein. Wir müssen also wohl das Rund schräg nach vorn neigen, etwa so, wie es unsere Figur 1 zeigt. Dadurch kommt auch die Inschrift in die richtige Lage, so dass der Blick im rechten Winkel auf sie fällt.

Eine Lösung des Rätsels, welches unser Fragment aufgiebt, erhoffte ich zunächst von den übrigen mit ihm zusammen gefundenen Marmortrümmern. Aber es sei im Voraus gesagt, um keine Illusion zu erwecken, die Sache wird durch sie nur noch complicierter.

Es sind im Ganzen einige zwanzig Marmorfragmente zugleich mit unserer Philoxenos-Inschrift ans Tageslicht gekommen. Zum Theil sind es Brocken von Säulenbasen, ferner Stücke eines Tronkes, ein zweites ähnliches Halbrund wie unser Fragment mit der Inschrift, ein grösseres und mehrere kleinere Stücke einer bekleideten, anscheinend weiblichen Figur, ein Stück Oberarm, eine Fusspitze und endlich zwei in einander gefaltete Hände. Während die letzgenannten figürlichen Fragmente in Farbe und Oberfläche dem Stück mit der Inschrift ähnlich sind, zeigt der Marmor der

architektonischen Fragmente eine andere Structur und eine hellere, bläuliche Färbung. Die Wahrscheinlichkeit, dass die Säulenreste zu den figürlichen Fragmenten gehören, ist demnach keine sehr grosse. Aber auch die Zusammengehörigkeit der figürlichen Fragmente mit unserem Inschriftbruchstücke scheint mir durchaus nicht sicher erwiesen werden zu können. Dafür könnte man die ähnliche Corrosion der Oberfläche bei mehreren unserer Bruchstücke anführen: sie sind stellenweis wie mit winzigen Nadelstichen punktirt, eine Verwitterungserscheinung, die man nicht selten bei Marmor, welcher Jahrtausende in der Erde lag, findet. Aber wenn die Fragmente dicht nebeneinander gebettet waren, können Erdsäuren und Feuchtigkeit ähnlich auf sie eingewirkt haben, ohne dass sie desshalb von einem und demselben Monumente stammen müssen.

Das Fragment der gefalteten Hände verlockt natürlich am meisten zu Combinationen. Zunächst wird man an die Demosthenes-Statue des Polyeuktos denken, welche, wie uns überliefert ist, die Hände geschlossen, in Trauer um den Untergang der griechischen Freiheit, zeigte (1). Aber wir finden ähnlich geschlossene oder übereinander gelegte Hände auch öfters bei den besiegten Barbarengestalten römischer Triumphbögen, Trophäen und sonstiger Monumente.

Die Möglichkeit, einen Zusammenhang zwischen den *disiecta membra* der Barberinischen Ausgrabungen herzustellen, kann meines Erachtens nur durch die Fortsetzung der Arbeiten, die sehr zu wünschen wäre, herbeigeführt werden. Vorläufig müssen wir uns an dem für uns neuen Künstlernamen Philoxenos genügen lassen. Derselbe ist uns litterarisch nicht überliefert, so wenig wie die übrigen elf neu-attischen Meister, welche sich durch Inschriften an ihren Werken verewigt haben.

(1) Die geschlossenen Hände sind etwas überlebensgross, die Finger sind ziemlich spitz, so dass man glauben könnte, es seien weibliche Hände. Dem widerspricht jedoch, dass die Finger Falten zeigen; es sind demnach eher die Finger eines älteren Mannes. Die Höhlung zwischen den geschlossenen Daumen ist durch mehrere ziemlich tiefe und unregelmässige Bohrlöcher hergestellt. An der Innenseite der Hände befinden sich zwei weitere grössere Bohrlöcher und eine angespitzte Ansatzfläche, welche beweist, dass die Hände, beziehentlich die Arme der betreffenden Figur separat gearbeitet und an den Körper angesetzt waren. Die Ausführung der Hände ist ziemlich mittelmässig. Haben sie wirklich einem Demosthenes angehört, so scheint es sich um eine geringere Replik zu handeln (vgl. Helbig, Führer I S. 17 nr. 31).

Die Lebenszeit des Philoxenos aus dem Charakter der Inschrift näher zu bestimmen, wird vielleicht einem kundigeren Epigraphiker als ich es bin, gelingen. Unter den neu-attischen Meisterinschriften, die ich in letzter Zeit am Originale vergleichen konnte, erscheint mir die Salpion-Inschrift im Neapler Museum der Philoxenos-Inschrift am nächsten verwandt. Kleine Unterschiede sind zwar vorhanden, so zeigt zum Beispiel die Salpion-Inschrift nicht die für unsere Inschrift charakteristischen etwas schräg gestellten Querhasten beim Theta, Alpha und Eta. Aber das sind vielleicht nicht sowohl Unterschiede des Zeitalters, als Gepflogenheiten der Handschrift des Meisters, um mich so auszudrücken. Die meisteu der neu-attischen Meisterinschriften hat man in das letzte Jahrhundert der Republik und in die erste Kaiserzeit angesetzt; Kriton und Nikolaos freilich, die Verfertiger der Albanischen Karyatide, hält man jetzt für Zeitgenossen des Hadrian.

Ein Kriterium, welches uns für die Bestimmung der Zeit anderer neu-attischer Bildhauer zu Hülfe kommt, nämlich der Charakter ihrer Arbeit, lässt uns dem Philoxenos-Fragmente gegenüber leider ja so gut wie gänzlich im Stich, wie es denn überhaupt ein sonderbares Spiel des Zufalls ist, dass uns hier, wie auch bei der Agathinos-Inschrift von Piperno, Künstlernamen wiedergegeben worden sind, zu denen uns die Kunstwerke fehlen, während so viele hundert antiker Kunstwerke erhalten sind, zu denen wir vergeblich die Namen der Künstler suchen.

Rom.

P. Hartwig.

DI DUE TESTE SCOPERTE NELLE TERME ANTONINIANE.

(Tavv. XIV e XV)

Nelle Notizie degli scavi del mese di aprile di quest'anno, pag. 248 sgg. figg. 1 e 2, sono state da me pubblicate due teste di marmo recentemente scoperte nelle Terme di Caracalla insieme con alcuni altri pezzi di scultura, dei quali ho parimenti riferito ivi stesso. Le medesime teste si vedono ora riprodotte di nuovo nelle tavole XIV e XV e nella zincotipia fig. 1 della pagina seguente. Lo scopo della nuova pubblicazione è semplicemente quello di presentarle agli studiosi per mezzo di immagini, che corrispondano al pregio non comune delle medesime meglio che non lo si sia potuto colle figure provvisorie impresse nelle pagine delle Notizie. Colla loro riproduzione fototipica, per la quale ormai ognuno è posto in grado di apprezzarle da sè, la Direzione di questo Bullettino ha provveduto a ciò che era più necessario e più importante; e però le note illustrative, colle quali io ho avuto il gradito incarico di accompagnare queste figure, possono essere ridotte ad un riassunto di quanto io ho detto di già ed a qualche aggiunta, che mi è parsa venire a proposito. Le teste in parola sono state da poco trasportate ed esposte nel Museo Nazionale delle Terme di Diocleziano.

La prima (tav. XIV) è una testa di grandi dimensioni, che perciò faceva parte di una statua altrettanto colossale quanto non poche di quelle già in passato rinvenute nelle suntuose Terme Antoniniane. È alta m. 0,56, compresa la parte superstite del collo, m. 0,47 senza questa. È bene conservata, ad eccezione del naso e di qualche lieve lesione alle labbra, al mento, alle volute inferiori dei capelli ed ai riccioli della barba; mancano inoltre i bulbi degli

occhi, che erano lavorati a parte in altra materia e inseriti nelle cavità (1).

Evidentemente questa è una testa di Asklepios; basta il cercine, che la ricinge, perchè non cada alcun dubbio intorno al suo

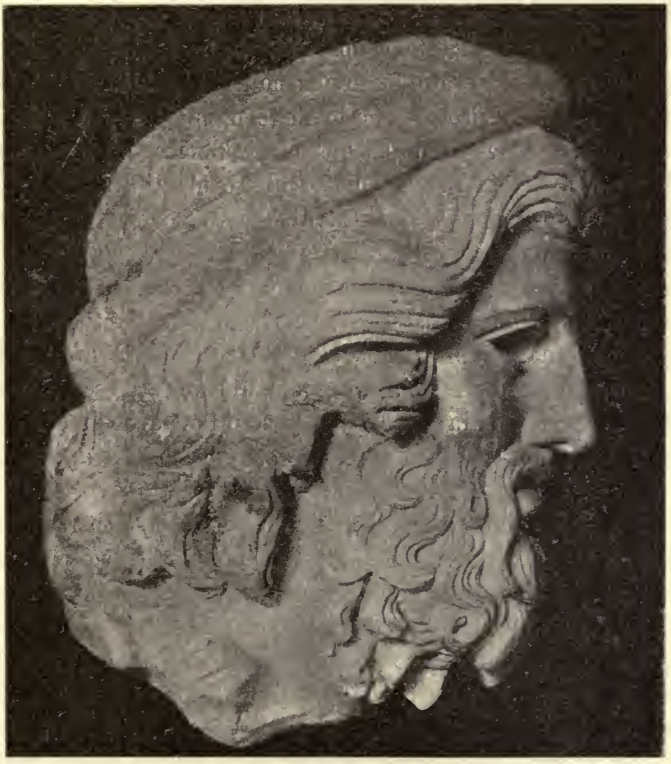


Fig. 1.

nome. Ma se quest'attributo caratteristico le mancasse, facilmente la si prenderebbe per una testa di Zeus; tanto essa possiede della imponente maestà e della calma serena del padre degli dei. L'ideale

(1) Il naso e le labbra ora sono state restaurate in gesso. Nelle Notizie p. 249 la testa è presentata ancora senza i restauri.

fidiaco non è, si può dire, molto lontano; e se, guardando questa testa, ci vien fatto di pensare a Zeus, ciò non ci sorprende, sapendosi di già che ad immagine di questo fu foggiato il tipo di Asklepios, tanto che talvolta, mancando gli attributi, si può disputare se trattisi dell'una o dell'altra divinità (1). Quello che qui apprendiamo di nuovo si è che la derivazione dell' un tipo dall' altro è cominciata assai presto, ancor prima della scuola di Fidia (2). Il carattere della nuova testa è non solo grandioso e rispondente ad un concetto molto elevato, ma è persino troppo severo, forse adesso ancor più che in antico per effetto delle occhiaie vuote. Vuol dire che esso corrisponde ad un ideale di Asklepios, privo ancora di quella ἠπιότης, che è la sua nota peculiare nei tipi artistici, finora conosciuti, del secolo V-IV a. C., di quel lasso di tempo cioè, in cui si venne formando nell'arte l' ideale del dio benevolo e soccorritore dei mortali (3). Qui ancora nessuna traccia di quell'aria benigna o sentimentale o patetica, che traspira nell'una o nell'altra delle rappresentanze plastiche del detto periodo. E mentre nelle medesime cotesta espressione di bontà appare accresciuta per la dolce inclinazione della testa verso l'uno o l'altro degli omeri, qui invece sembra che la testa si ergesse sul busto diritta ed immobile, come nelle statue più antiche.

Tutto ciò bene si comprende in un' opera, che conserva ancora elementi visibili di arcaismo tanto nelle forme del volto, condotto a grandi piani e non senza durezza, quanto nella rigorosa simmetria e nello stile ancora legato della chioma e della barba. La chioma, abbondante e prolissa, spicca anche per la sua acconciatura insolitamente artificiosa, che contribuisce non poco a dare alla faccia un carattere di singolare gravità. E spartita e ravviata a destra e sinistra in due grandi fasci ondeggianti, fatti a solchi regolari,

(1) Cfr. il riassunto della discussione intorno al Zeus od Asklepios di Dresda, del V sec. a. C., fatto dal Treu in *Festschrift für Benndorf* p. 99 sgg. È nota l'analisi dell'uno e dell'altro ideale artistico fatta dal Brunn, *Griech. Götterideale* p. 96 sgg.

(2) Overbeck, *Plastik*[3] I, p. 274 e 279, suppose che il tipo simile a Zeus si formò per la prima volta nella scuola suddetta e propriamente per Alcamene.

(3) Pei tipi di Asklepios si può ora rimandare alle osservazioni di Amelung, *Florentiner Antiken* p. 39 sgg. e di Thraemer in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie* II, 2, col. 1690 sgg.

che prima s' inarcano sopra le tempie e poi scendono attorti in doppia voluta davanti agli orecchi, che ne restano coperti, sì da foggiare quasi un festone unito in un contorno solo e continuo coi riccioli spiraliformi della barba.

È un'acconciatura assai rara, di cui nella prima pubblicazione citai solo un altro esempio. Intendo dire una piccola testa di Anfiarao rinvenuta ad Oropos e riferibile al V secolo a. C., ma per espressione e per stile meno antica della nostra (1), sulla quale d'altra parte ha il vantaggio di mostrare l'effetto completo della chioma. In essa infatti sono bene conservate anche le volute inferiori, che sono rigonfie più delle superiori, laddove nella nostra, essendo quelle in parte spezzate, si ha un contrario effetto di rastremazione verso il basso. Come secondo esempio posso ora citare una testina poco dissimile dalla predetta, ma di dimensioni ancora minori, a me nota soltanto da un gesso (2). Nè sarà fuori di luogo ricordare qui anche un'altra testa, che, per quanto distante dalla precedente e per età e per stile, mantiene ancora in parte sì fatta disposizione dei capelli. È la bella e nota testa di Bacco del IV secolo, trovata anch'essa e per un tempo esposta nelle Terme di Caracalla e poi misteriosamente emigrata nel Museo Britannico (3).

Ma oltre queste analogie non mancano rappresentanze di Asklepios stesso con una capigliatura così fatta, di guisa che la nuova testa delle Terme Antoniniane non resta per questo riguardo isolata. Nel magazzino archeologico comunale esiste infatti una statuetta,

(1) Pubblicata da Reisch in *Festschrift für Benndorf* pag. 147; sarà ora ripubblicata di faccia e di profilo in Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, n. 1268. Cf. *Πρακτικά* 1891, p. 18 (V. Stais); *Δελτίον ἀρχαιολογικόν* 1891, p. 117, n. 20. A. Körte, *Athen. Mitth.* XVIII, 1893, p. 252, ne indica l'anno 430 a. C. come il limite cronologico più basso.

(2) Ne debbo la conoscenza alla cortesia dell'amico dott. W. Amelung, che lo possiede, ma non sa darmi alcuna notizia intorno all' originale e al luogo ove si conserva. Al gesso è stata data una patina verde, che induce a credere che l'originale sia di bronzo. Nelle Notizie per una svista ho confuso questo gesso con la testa di Oropos, mentre si tratta di due teste diverse; questa è alta m. 0,07, quello solamente m. 0,027.

(3) Mon. dell'Inst. X, tav. 20; cfr. Robert, Annali 1875, p. 34, con tavola d'aggiunta C.; Collignon, *Hist. de la sculpture*, II, p. 454, fig. 235. Veggasi Matz-Duhn, *ant. Bildw.* I, n. 404. Cf. anche la testa colossale del Museo Britannico in J. H. S., XXI, tav. II-III e in Bulle, *der schöne Mensch*, tav. 86 e testo.

che qui riproduciamo da una fotografia (fig. 2), e che porta appunto un'acconciatura somigliante (1). Evidentemente anch'essa riproduce

Fig. 2.

(1) È di marmo bianco di grana fina, e manca del braccio d. e dei piedi, ma la testa è ben conservata (solo un po' rotto il naso) e mai si è distaccata dal busto. Alt. m. 0,78. Del permesso di pubblicarla sono obbligato al segretario della Commissione archeologica prof. G. Gatti. Senza dubbio è la statua

lo stesso tipo di Asklepios, nonostante che le volute non siano così nettamente distinte fra loro, e che la barba, invece delle lunghe ciocche fluenti e serpeggianti, formino una massa gonfia con tre riccioli per parte, come avviene in altre figure più comuni di Asklepios ed anche nella su ricordata testina di Anfiarao. Potremo anche notare che qui la testa è alquanto voltata verso la destra, laddove nel collo dell'altra non si osserva alcun segno di movimento; e che nella faccia dalle tempie ristrette e sfuggenti invano si cercherebbe quell'aspetto grandioso e nobile, che ci fa tanta impressione nella descritta testa colossale. Ma tali varianti si spiegano facilmente coll'imperizia di un artefice di epoca tarda, che si è contentato di fare macchinalmente una copia sommaria e di piccole dimensioni, e che non ha saputo sottrarsi all'influenza di altri tipi, più in voga, del medesimo dio.

Alla predetta statuetta va poi unita un'altra simile, esistente nel Museo Guimet a Parigi, della quale un disegno è stato pubblicato dal Reinach (1). Il disegno, per quanto piccolo, basta tuttavia a fare distinguere in essa un'altra copia dello stesso originale, al quale per alcuni particolari sembra accostarsi più che l'esemplare del Magazzino archeologico, essendo più rigida nell'aspetto e più semplice nel panneggio. I piedi, antichi e senza restauri, sono entrambi piantati sopra un piedistallo parimenti antico; e la testa, che è raggiustata ma le appartiene, concorda in sostanza colle precedenti.

Coteste due sculture, quantunque di poco valore in sè, acquistano tuttavia per noi un valore non lieve, perchè ci aiutano a ricostruire idealmente la intera statua colossale, sulla quale stava la testa scoperta nelle Terme Antoniniane, ed a fissare così definitivamente un nuovo e completo tipo di Asklepios. Il dio, avvolto

---

che è descritta da C. L. Visconti nel *Bullettino arch. com.* 1888, p. 182, e che fu trovata nel proseguimento della via Cavour in un muro medievale dentro il giardino delle *Sepolte vive*. S'intende che qui si prescinde dai suoi apprezzamenti.

(1) *Répertoire de la statuaire*, II, p. 33, n 3. Alt. m. 0,94. Il sig. Reinach me ne ha cortesemente comunicata una fotografia, e il conservatore del Mnseo, sig. de Milloué, l'indicazione dei restauri, che si limitano al naso, a qualche piega del mantello ed a una parte della mano destra.

nell'himation, che ripreso sull'avambraccio sinistro lascia scoperto il petto ampio e robusto (1), sta diritto dignitosamente, tenendo la mano sinistra al fianco e colla destra reggendo il bastone avviluppato dal serpente, senza che però vi si appoggi su coll'ascella, a quanto pare (2). Vi ritroviamo dunque il tipo fondamentale, che è servito come canone per le più comuni rappresentanze del dio risanatore. Esso concorda essenzialmente colla bellissima statua degli Uffizi, della quale pur troppo manca tuttora uua degna pubblicazione, ma che è stata intanto così egregiamente apprezzata dall'Amelung (3). Soltanto a me pare che il primo e più antico posto nello sviluppo del tipo, che dianzi era occupato da essa, venga ora preso dalla rappresentanza statuaria, che abbiamo potuto ricostruire. In questa la testa presenta un carattere più severo ed antico, il panneggio è più semplice e stirato, la posa più rigida ed impettita. Vero è che, per quest'ultimo particolare, si può dire minima la differenza colla statua degli Uffizi, che parimenti gravita sopra ambedue le piante fisse al suolo, con un leggiero movimento del ginocchio destro, come appunto dovea esser la statua delle Terme; ma in quella già troviamo il motivo caratteristico dell'appoggiarsi sul bastone (4), il quale motivo è poi proseguito e perfezionato in opere un po' più recenti, come per esempio in una bella statua del Museo Nazionale di Napoli (5).

Abbiamo adunque per ora tre stadî successivi e poco distanti fra loro nello sviluppo del tipo, rappresentati da ciascuna delle opere predette: il primo dalla scultura delle Terme, che più si accosterebbe alla metà del V secolo; il secondo dalla statua degli Uffizî, dello stesso secolo ma un po' più recente; il terzo dal marmo di Napoli, discendente di già nel secolo IV.

(1) I muscoli pettorali sono molto accentuati nel marmo fig. 2.

(2) Nel marmo testè citato è al fianco destro un puntello pel bastone ora mancante, del quale tuttavia non si vede alcun'attaccatura sotto l'ascella, dove invece le pieghe corrono regolari e non riprese. Nell'esemplare Guimet il bastone giunge veramente fino all'ascella, ma tuttavia la figura eretta non se ne serve come sostegno.

(3) *Führer in Florenz,* n. 94. Veggasi Clarac-Reinach, p. 288, n. 3.

(4) Cfr. Amelung, loc. cit.; si noti che il restauro del bastone è male eseguito.

(5) Baumeister, *Denkmäler,* I, fig. 148; Amelung, loc. cit., fig. 18.

È ovvio pensare che sì fatto sviluppo sia avvenuto entro la cerchia della scuola attica. Per quello che riguarda l'esemplare delle Terme, mi pare che un indizio sicuro ci sia dato dalla somigliante testina di Anfiarao su ricordata, che proviene da un celebre santuario dell'Attica. I tipi artistici di Anfiarao sono stati derivati, per l'affinità di natura con Asklepios, dai tipi di questo (1); ora non si può immaginare che nell'applicazione di uno di tali tipi per una deità speciale dell'Attica siasi tratto partito da un prototipo, che non fosse compreso nel ciclo artistico ateniese.

Ma non è da credere che la testa ora ricuperata nelle Terme di Caracalla sia proprio la originale. Quella era senza dubbio di bronzo; e noi non ne abbiamo che una copia in marmo. Tuttavia (se si eccettuano i capelli dell'occipite, che non erano visibili dal basso, e in parte anche il cercine, la cui superficie è lasciata scabra) la copia è nel resto condotta con molta diligenza e per conseguenza, possiamo credere, con fedeltà; persino i denti si vedono accennati nella bocca semiaperta, e nei forti sottosquadra delle volute della chioma, accuratamente lavorati anche coll'aiuto del trapano, si rivela lo sforzo dell'artista di rendere lo stile del metallo. Anche l'uso degli occhi fatti a parte in altra materia è proprio più della statuaria in bronzo che della scultura in marmo. Vi è poi ancora un particolare che merita di essere messo in rilievo. Il nostro marmo fu trovato con resti bene visibili di oro sotto l'occhio sinistro, e questo è segno che la statua, od almeno la testa, aveva ricevuto la doratura, cioè aveva anticamente tutta l'apparenza di una statua di bronzo dorato (2).

E così possiamo dire di avere ricuperato una buona copia di un' eccellente scultura greca in bronzo della prima metà del V secolo a. C. e con essa un nuovo tipo artistico che nella serie cro-

(1) Cfr. Reisch, loc. cit., p. 139 sgg.

(2) Disgraziatamente in questi ultimi mesi ogni residuo di oro è sparito; ma mentre la testa era ancora alle Terme di Caracalla io stesso l'ho veduto sotto la palpebra inferiore, dove ora si scorgono solo delle macchie violacee e nei capelli. Gli scavatori mi assicuravano che al momento della scoperta vi erano avanzi ancora più copiosi di oro. Fu dunque dorata, e il suo stato presente non giustifica punto le denegazioni espresse nel *Bull. arch. comun.* di quest'anno, p. 147. Per la doratura delle statue, anche di marmo, cf. Blümmer, *Technologie*, III, p. 209.

nologica delle rappresentanze finora conosciute di Asklepios viene a prendere il primo posto.

2. Poche parole basteranno a dichiarare l'altra testa che si vede figurata di terzo e di profilo nella tavola XV. Anche essa è di marmo bianco di grana fina ed è bene conservata ad eccezione del naso, che fu trovato rotto ed ora è stato rifatto in gesso. È un po' più grande del vero, misurando in altezza m. 0,29 dal mento al vertice e m. 0,36 insieme col collo, che si è spezzato alla base ed era quindi cavato da un sol pezzo di marmo insieme colla statua, della quale faceva parte. Stava essa lievemente inclinata in avanti verso la spalla destra, ciò che accentuava ancor più quell'espressione di soave sentimento e di meditazione che si legge sul suo volto nobile e bello. Le forme sono giovanili, assai delicate e tondeggianti, ma in pari tempo non prive di severità e robustezza, sì da lasciarci un po' dubbiosi intorno al suo sesso. È uno di quei casi, non rari, in cui il moderno spettatore può restare indeciso se trovisi veramente davanti ad una figura di fanciulla oppure di un Apollo o di un Bacco o di altro essere ideale, che dall'arte ellenica progredita ebbe gentilezza di aspetto e morbidezza di carni quasi femminea. Ma io, per mia parte, ora più che nel tempo della prima pubblicazione propendo a riconoscervi un giovine. Per quanto morbido sia il modellato delle guancie e del collo, tuttavia sotto il medesimo si indovina un' ossatura più larga e forte di quello che a femmina si convenga. Anche la ricca chioma, che ombreggia la faccia scendendo in molli ondulazioni sopra gli orecchi nascosti per intero, e che, contenuta da una tenia, fluisce indietro fino al principio del dorso, bene si attaglia ad un leggiadro efebo. Così si presenta p. e. una testa di Apollo esistente nel Museo Vaticano e riferibile allo scorcio del V o al principio del IV secolo a. C. (1); così anche l' Eubuleus ed un'altra testa giovanile del Palazzo Pitti, per la quale è stato proposto il nome di Trittolemo, e l'una e l'altra attribuite a Prassitele (2).

(1) Helbig, *Führer*², I, n. 243; Overbeck, *Kunstmythologie, Atlas*, tav. XX, n. 6, e testo p. 133; a giudizio del primo spetta ancora al V secolo, pel secondo è un po' più recente.

(2) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 567, fig. 106 (*Masterpieces*, p. 334, fig. 143); Amelung, *Führer in Florenz*, n. 192. Questi non accetta l'attribuzione dell'originale a Prassitele, messa in campo dal primo.

Anche l'originale della nuova testa delle Terme Antoniniane, che è chiaro essere non più che una copia, per quanto buona (1), va ricondotta a quello scorcio di tempo, cui spettano gli originali di quelle, ma troppo azzardata sarebbe ogni congettura sia sul nome dell'artista che la fece, sia sul nome da dare ad essa. Pel primo non possiamo ad ogni modo pensare a Prassitele, del cui stile mancano qui le peculiari caratteristiche; pel secondo le somiglianze, che si riscontrano coll'una e coll'altra delle teste ora menzionate, non sono tali, in confronto delle differenze, da autorizzarci a pronunziare per essa di preferenza il nome di questa o di quella. Maggiori punti di probabilità sembrerebbe avere il nome di Apollo, se confrontiamo il profilo di essa con quello di alcune monete di Crotone e di altre città, cui pare abbia servito da prototipo una stessa figura statuaria di Apollo (2); ma non siamo nemmeno sicuri che si tratti veramente di un dio o di un eroe piuttosto che di un semplice efebo, e però io stimo più prudente che ci contentiamo di ammirarla come un'opera ideale e bella dello scalpello greco verso la metà del IV secolo avanti l'eranostra.

L. Savignoni.

(1) La fattura è accurata, ma un po' dura; i capelli dell'occipite, non visibili dal basso, sono solo abbozzati.

(2) Overbeck, *Kunstmyth.* II, 5; *Münztafel,* II, nn. 37-38 (Gardner, *Types,* V, n. 16): cf. p. 154, nn. 25-26. Anche il confronto coll'Apollo del Tevere, per quanto lontano, sembra parlare in favore di quest' ipotesi.

DI UN AGO CRINALE IN BRONZO.

L'oggetto di cui prendiamo a ragionare e che vedesi riprodotto nella pagina seguente (p. 383, fig. 1, nn. I e II), è un ago crinale in bronzo, rinvenuto in una tomba etrusca presso Bolsena, *Volsinii novi*, e attualmente custodito al Museo Archeologico di Firenze (1).

È sormontato da una gentile figurina di Venere al tutto ignuda, se non in quanto ha la metà inferiore della persona in parte ricoperta da un drappo che discende dalla colonnetta ionica, su cui appoggia il gomito destro, un lembo del quale essa stringe fra le gambe, l'una sull'altra incrociate. Il capo rivolge a destra, mentre tiene il braccio manco abbandonato lungo il corpo. La capigliatura, divisa sulla fronte, e femminilmente annodata da un nastro dietro alla nuca, cade in due ciocche sopra le spalle; un'armilla le adorna il polso sinistro ed una consimile il malleolo destro. La gentil figurina insiste su di un abaco triangolare donde si distaccano due volute ioniche arrovesciate, da sotto le quali escono quattro foglie ornamentali a cui è innestata la lama, che, di forma allungatissima, lievemente convessa nel mezzo e spianata da ambo le parti, con la punta e i tagli smussati, è fusa in un sol pezzo con l'impugnatura, e porta incisa la voce etrusca *suθina*, la quale determina in modo preciso la consacrazione sepolcrale dell'oggetto. Ma di ciò in appresso.

Ora piuttosto non sarà inopportuno ricordare di passaggio, come in tutta l'antichità gli aghi crinali sieno stati di uso generale presso le donne ad effetto di trattenere ed aggomitolare le

(1) Trovato dal sig. Menichetti in una tomba etrusca presso Bolsena, siccome si è detto qui sopra, venne poscia acquistato, insieme alla famosa secchia con la rappresentanza dionisiaca, l'anno 1871, dal prof. Francesco Gamurrini. Il nostro ago crinale misura in lunghezza m. 0,39 e pesa gr. 317.

chiome in sul capo (1), e come la loro forma, dimensione e materia variassero secondo il grado, l'età della persona e il capriccio del

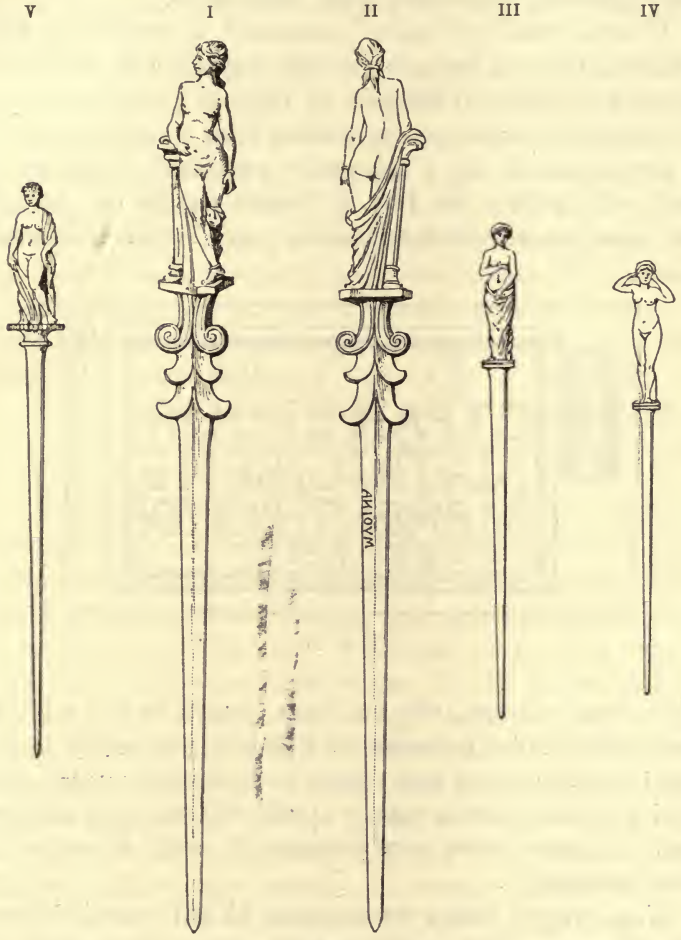


Fig. 1.

momento. Nè ci difettano esempî testificanti l'eleganza che gli antichi mettevano nel condurre così fatti aghi, ed in ispecial modo quelli destinati all'acconciatura femminile; attesochè sappiamo averne por-

(1) Marziale, XIV, 24: *Acus aurea.*

Splendida ne madidi violent bombycina crines,
Figat acus tortas sustineatque comas.

tato anche gli uomini, allorquando, seguendo la moda orientale, lasciarono crescer lunghe le chiome e sentirono perciò il bisogno di raccoglierle e fissarle alla guisa delle donne.

Di aghi crinali gli antichi monumenti ci porgono a dovizia gli esempî. Oltre al ben noto titoletto sepolcrale di un'*ornatrix*, esistente nella galleria lapidaria al Vaticano (1), ai cui lati uno ne è intagliato insieme con un pettine, l'uno e l'altro arnesi della sua professione (fig. 2), a noi accade soprattutto incontrare aghi crinali nelle pitture dei vasi e in sugli specchi che ritraggono scene della vita domestica femminile, e per lo più nelle mani di

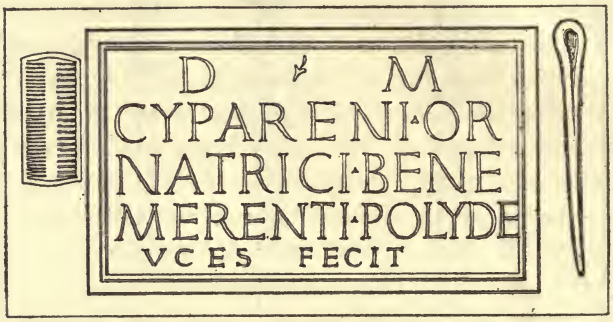


Fig. 2.

ancelle ovvero di genî che ne fanno le veci, le une e gli altri intenti alle cure dell'acconciatura. E quindi per ancelle in forma di genî dovremo tenere quelle figure di donne alate, munite di balsamarî e di discriminali, oppure di soli balsamarî o di soli discriminali, che sotto diversi nomi occupano il campo di una serie di specchi etruschi (2).

L'ago crinale occorre sovente unito ad altri arnesi del mondo muliebre, come a dire nastri, specchi, scrigni ed altrettali cose. La pittura di un vaso greco rinvenuto dentro di una tomba presso Orvieto, ne presenta un genio alato, per avventura Amore

(1) *C. I. L.* VI, 9727; Guasco, *Delle ornatrici*, p. 5; C. L. Visconti, *Descrizione dei Musei Vaticani*, Roma 1870, p. 32, n. 139. Poichè l'unico facsimile pubblicato dal Guasco pecca d'inesattezza, così abbiamo stimato opportuno darne qui un nuovo disegno riscontrato sull'originale dal dott. Huelsen.

(2) *Bull. dell'Inst.* 1865, pp. 56-57.

stesso, il quale tiene in una mano un balsamario, nell'altra un discriminale mediante cui, secondo talvolta usava, asperge di profumo le chiome di una fanciulla adagiata amorosamente sulle ginocchia di Dioniso (1).

Una delle donzelle che, sur uno specchio etrusco, assistono all' abbigliamento di Elena (2), regge nella mano sì fatto arnese; e così pure sur un altro specchio ne vien fatto vedere una giovane donna che, insieme con due compagne al pari di essa ignude, sta in una sala da bagno rannicchiata vicino ad una vasca, in atto di ravviarsi i capelli innanzi ad uno specchio che sorregge con la sinistra, mentre con la destra stringe un discriminale (3). E passandomi di altri esempî, addurrò solo da ultimo quello di una cista ove è graffita una donna, la quale guardandosi nello specchio, si spartisce i capelli con l'ago crinale (4).

È cosa notissima che cotesti aghi o spilli avevano spesse volte il gambo incavato, non solo ad effetto di contener profumo, ma anche veleno per servirsene all'occasione.

Vogliono così alcuni, che Cleopatra si desse la morte pungendosi con un ago che soleva portar fra le trecce e dentro il quale aveva instillato un potentissimo veleno, la cui virtù consisteva nel contaminare il sangue non appena toccatolo e procurare ad un tempo una fine dolce e sollecita, senza recar ingiuria al corpo (5). E tutti forse rammentano ciò che narra Tacito (6) di Martina, donna di nazione sira, molto accetta a Plancina moglie di Pisone, e famosa per la sua perizia nei veleni. La quale mandata a Roma da Gneo Senzio, governatore della Siria, per essere giudicata, mentre da ognuno era atteso il castigo di Pisone, che in quel mezzo si stava sollazzando pei giardini dell'Asia e dell'Acaia allo scopo di allontanare da sè ogni sospetto, fu trovata a Brindisi morta del veleno che essa teneva nascosto tra i capelli, senza che sul corpo di lei apparisse segno veruno di essersi in cotal guisa uccisa.

Sovente gli aghi crinali divenivano nelle mani delle donne

(1) Conestabile, *Pitture scoperte presso Orvieto*, p. 61.
(2) Gerhard, *Etrusk. Spiegel*, tav. CCXIII.
(3) Gerhard, ibid. tav. CCCXVI.
(4) *Bull. dell'Inst.* 1865, p. 55.
(5) Dione, LI, 14.
(6) *Annal.* II, 74. III, 7.

armi terribili, veri istrumenti di crudeltà e di vendetta (1), e da molti luoghi di antichi autori ci è reso noto il fatto, che non di rado le dame romane se ne servivano per punire anche le più lievi colpe delle ancelle, ferendo loro il seno o le braccia.

Sappiamo come Fulvia, la feroce moglie di Marc'Antonio, dopo aver insultato con turpi parole ed ogni sorta di villanie il reciso capo dell'assassinato Cicerone, ne forasse la lingua con lo spillo onde teneva appuntati i capelli (2); nè altrimenti si sarebbe condotta Erodiade verso la troncata testa del Battista (3).

In Apuleio (4) troviamo una donna, per nome Carite, far vendetta del marito accecando l'uccisore di lui col suo ago crinale; e da ultimo ricorderemo Fedra, cui il violento amore per Ippolito, secondo narrava una vecchia tradizione, avrebbe mossa in tanta insania da condurla a sfogare la rabbiosa sua passione contro di un mirto, perforandone ad una ad una le foglie con l'ago crinale; il quale mirto, al dir di Pausania (5), esisteva tuttora ai giorni suoi presso Trezene.

Nè lasceremo di dire, come tale arnese fosse pure alcune volte adoperato a tingere le sopracciglia (6) e a darvi una forma più regolare.

Il Museo Nazionale di Napoli possiede parecchi di cotesti spilli artificiosamente condotti, rinvenuti tutti tra le rovine di Ercolano e di Pompei, alcuni dei quali in avorio, altri in argento; ed un buon numero ce ne hanno conservato le tombe etrusche, di ogni materia e dimensione, con la cima più o meno istoriata, il che ne viene in certo modo a confermare la molta importanza che gli Etruschi davano all'acconciatura del capo.

(1) Petron. *Satyric.*, c. XXI: ... *et hinc Psyche acu comatoria cupienti mihi invocare Quiritum fidem, malas pungebat.*

E Ovidio (*Amores*, I, 14, 15) dice:

Non acus abrupit, non vallus pectinis illos;
Ornatrix tuto corpore semper erat.

(2) Dione, XLVII, 8.

(3) S. Girolamo, *in Rufinum* l. III, c. 42 (t. II, 1 p. 569 ed. Vallars. 1767).

(4) *Metamorph.* VIII, 64.

(5) I, 22. II, 32.

(6) Giovenale, *Satyr.* II, v. 93 e sgg.:

Ille supercilium madida fuligine tactum,
Obliqua producit acu, pingitque trementes
Attollens oculos.

Un assai leggiadro ago crinale in avorio, con le punte d'oro, è menzionato da Flaminio Vacca, che lo dice scoperto ai tempi suoi presso il casale della Marmorata sulla via Prenestina, dentro di un vaso di alabastro, insieme con altri oggetti (1).

Di quattro aghi crinali ci dà la riproduzione il Boldetti (2). Uno di questi, in forma esagona, già posseduto dall'abbate Greppo, si rende ragguardevole per l'iscrizione che, incisa sopra tre delle sue facce, ci rivela il nome della donna cristiana cui apparteneva:

ROMVLA | VIVAS IN DEO | SEMPER.

E qui accenneremo di volo, come nel ricco mondo muliebre di Maria, figliuola di Stilicone e moglie dell'Imperatore Onorio, rinvenuto l'anno 1544 nel sepolcro di lei nella basilica Vaticana, fossevi pure un ago crinale in oro avente da un lato scritto: DOMINA NOSTRA MARIA, dall'altro: DOMINO NOSTRO HONORIO (3).

E finalmente non è da dimenticare, che tra i vari oggetti trovati in una cista proveniente da una tomba dell'antica Preneste, non mancavano aghi crinali di squisito lavoro (4).

Non istaremo ora a descrivere minutamente tutte le varietà di aghi crinali a noi tramandati dall'antichità, il che oltre all'essere cosa affatto superflua, troppo a lungo ne porterebbe; onde ci ristringeremo ad allegar soltanto alcuni pochi de' quali ora ci sovviene, e che simili a questo da noi preso a considerare, non ne differiscono se non per lievi modificazioni. Ne diamo qui appresso un breve elenco.

Due aghi crinali pompeiani in avorio (p. 383, fig. 1, nn. III e IV), custoditi nel Museo Nazionale di Napoli, sormontati ambidue da una figurina di Venere, cui serve di sostegno un capitello ionico: l'una delle quali (n. IV), con ambo le braccia alzate, è in atto di torcersi i capelli, quasi che fosse allora allora emersa dalle onde; l'altra

(1) Schreiber, *Flaminio Vacca's Fundberichte*, n. 109.

(2) *Osservazioni sopra i cimiteri dei Cristiani*, tav. III.

(3) Cancellieri, *De secret. vet. basilicae Vaticanae*, pp. 995-1002, 1032-1039; De Rossi, *Bull. di Archeol. Cristiana*, anno I, 1863, p. 54 e sgg.

(4) *Annal. dell'Instit.* 1864, p. 371.

(n. III), seminuda, nella consueta positura delle statue di Venere, nulla offre di speciale (1).

Ago crinale ercolanese in argento, pure del Museo Nazionale di Napoli, ornato in sulla sommità da una piccola Venere appoggiantesi allo zoccolo di una statuetta di Priapo, cui tocca un piede che questi tiene sollevato (2).

Ago crinale ercolanese in argento, pure del Museo Nazionale di Napoli, terminante in un capitello corinzio, sul quale posa una Venere che si stringe le chiome con tutte e due le mani, mentre un amorino le porge dinanzi uno specchio rotondo (3).

Ago crinale in oro del British Museum con figurina di Venere stante su di un capitello corinzio, la quale appoggia il gomito destro ad una colonnetta o pilastro che sia (4).

Ago discriminale romano in argento del Museo del Louvre, sulla cui cima sta in piedi una Venere, che presso di un tronco d'albero è in atto di aggiustarsi con la destra la calzatura. Le è allato un amorino (5).

Ago crinale in argento, parimente del Museo del Louvre, sormontato da un capitello corinzio sostenente una Venere seminuda con diadema in capo (6).

Ago crinale romano in argento, dello stesso Museo, la cui cima si compone pure di un capitello che serve di base ad una statuetta di Venere ignuda, la quale col braccio sinistro si appoggia ad un erma itifallico, mentre con la destra si adatta uno dei sandali (7).

Ago crinale etrusco in oro con sopra una leggiadra figurina di Venere. Un ampio drappo le ricuopre, tanto l'omero sinistro e parte del braccio, quanto la gamba destra (p. 383, fig. 1, n. v) (8).

(1) *Museo Borbonico*, IX, tav. 15.

(2) Winckelmann, *Lettres sur les découvertes d'Herculanum*, p. 66.

(3) Winckelmann, ibid. p. 66.

(4) Smith, *Dictionary of greek and roman Antiquities* (3. edit.), I, p. 24.

(5) *Catalogue des bijoux du Musée Napoléon III* (2 ed.), p. 21, n. 41.

(6) *Catalogue des bijoux du Musée Napoléon III* (2 ed.), p. 21, n. 39.

(7) *Catalogue des bijoux du Musée Napoléon III* (2 ed.), p. 21, n. 37.

(8) *Museo Chiusino*, I, p. 72. Per riproduzioni di aghi crinali veggasi: Caylus, *Recueil d'antiquités*, I, tav. 80, 11; III, tav. 84, 12; IV, tav. 80, 5; Baumeister, *Denkmäler des klassischen Alterthums*, II, p. 1005.

Ma di ciò basti, e passando ora a parlare intorno all' uso speciale pel quale fu lavorato l' ago crinale di cui trattiamo, esso viene chiaramente indicato dalla parola etrusca *suθina* (1), incisa in sulla lama, derivante da *suθi* (*sepulcrum*), una delle poche parole finora di sicuro significato, la quale, siccome da principio dicemmo, ne determina in modo preciso la consacrazione sepolcrale. Che poi tale ago crinale fosse d' indole puramente religiosa e votiva, è messo fuor di dubbio non meno dalla sua non comune lunghezza che dal peso soverchio, le quali circostanze ambedue assolutamente si oppongono all' aver esso mai potuto servire all' uso consueto. In appoggio di che faremo osservare, come anche i chiodi votivi rinvenuti ad Este (2), si rendano appunto notabili per la loro lunghezza.

Ora peraltro non porremo termine a queste brevi parole senza prima avvertire come il sig. professor Luigi Adriano Milani, alla cui cortesia vado debitrice di poter per la prima divulgare cotesto grazioso cimelio dell'arte etrusca, sia di parere che in esso si abbia a ravvisare un'*acus comatoria* adoperata, al pari del nostro dirizzacrine, a spartire i capelli e tenerli alzati mentre si pettinavano, anzichè un ago crinale nel significato ordinario della parola. La vasta dottrina del professor Milani e la sua molta autorità in fatto di monumenti etruschi, danno certamente gran peso alla sua opinione, e quindi essa potrebbe venir accolta e approvata a preferenza della nostra.

Per ciò che si riferisce al tempo, il detto professor Milani, tanto dalla paleografia dell'iscrizione quanto dallo stile ond'è condotta e modellata la figurina, con sicurezza deduce che l'ago crinale,

(1) La parola *suθina* ne vien fatto incontrare non che sulle porte delle tombe, specialmente orvietane, ma su di parecchi oggetti appartenenti alla suppellettile funebre. Vegg. Fabretti, *Glossarium italicum* alla parola *suθina*; e Gamurrini, *Appendice al Corpus Inscriptionum Italicarum*, di Ariodante Fabretti, nn. 16, 643, 644, 645, 753, 901 ; Deecke in Mueller, *Die Etrusker*, II, p. 311. Il sig. dottor Nogara, direttore del Museo Etrusco-Gregoriano al Vaticano, in proposito de' vocaboli *suθi* e *suθina*, mi ha molto gentilmente e opportunamente rammentato, come il Lattes (*Saggi ed appunti intorno all'iscrizione etrusca della mummia*, pp. 48 e 51) stabilisca la natura nominale di *suθina* e ne proponga l'interpretazione *sepulcrale*.

(2) *Notizie degli scavi*, 1888, p. 20; ibid., 1890, p. 302 e sgg.

soggetto del presente ragionamento, si debba assegnare al terzo secolo incirca innanzi Cristo.

E forse, dopo le cose testè dichiarate, non ci dilungheremo troppo dal verisimile supponendo, che il sepolcro entro cui fu trovato racchiudesse le ceneri di una qualche Lartia od Aruntia, la cui trascorsa bellezza avranno seguito e i favoriti oggetti e i preziosi ornamenti del suo mondo muliebre. Vediamo così Erode Attico, l'elegante retore greco, dedicare in Eleusi alle divinità sotterranee tutti i gioielli dell'estinta consorte, quale mesto e affettuoso tributo alla memoria di lei.

E. Caetani Lovatelli.

NACHTRAG ZU S. 39.

Der Vollständigkeit halber sei nachgetragen, dass die Gruppe des Diomedes und Odysseus auch in der decorativen Wandmalerei deutliche Spuren hinterlassen hat. Die *Mon.* VI T. 51 D abgebildete Lunette des bemalten Grabes an der via Latina zeigt beide Figuren als Füllung benachbarter Felder. Beide sind verändert, doch mit der Absicht, ihre Verbindung trotz der architektonischen Trennung aufrechtzuerhalten. Die Umgestaltung ist auffällig gut durchdacht. Odysseus schreitet behutsam vor und hält das gesenkte Schwert hinter sich; die linke Hand mit der Scheide entspricht dagegen dem Relief und der Vase. Diomedes blickt nach rechts zurück; denn da die Kopfwendung nach dem Palladion zu missverständlich wäre, hat man die Seiten vertauscht.

E. Pfuhl.

SULL' ADORANTE DI BERLINO.

Per il settantesimo genetliaco di Alessandro Conze (*).

(Tav. XVI-XVII).

Con uno studio intorno alla statua di giovinetto adorante nel Museo di Berlino Alessandro Conze inaugurava, più di quindici anni or sono, la nuova pubblicazione di quest' Istituto, lo *Jahrbuch* (1). Riannodando con questo lavoro le poche osservazioni che oggi vorrei qui presentare — modesto simbolo del legame che mi stringe al venerato mio maestro — non intendo arrecare nuovi documenti alla storia del bronzo insigne, nè discutere il soggetto in esso rappresentato. Solo desidero esporre alcune considerazioni che varranno, forse, a meglio fissare il suo posto nella storia dell'arte.

Fino a pochi decenni fa invero si credeva di avere, nella statua di Berlino, o la copia o l'originale stesso di quell'*adorans* ricordato da Plinio (2) come opera di Boedas, figlio e discepolo di Lisippo. Ma tale attribuzione, basata in fondo sull' ingenuo presupposto d' un completo parallelismo tra i due rami della nostra tradizione, monumentale e letterario, non potè reggere alla critica della generazione successiva, ed in oggi, salvo pochissime eccezioni(3), la maggioranza degli archeologi se non escludono recisamente la diretta attinenza del bronzo con la scuola lisippea (4), la pongono tra quelle affermazioni che non si possono nè strettamente confutare nè provare (5).

(*) Vedi *Sitzungsprotokolle*, p. 397.

(1) *Jahrb. d. Inst.* I, 1886 p. 1 segg., 223.

(2) XXXIV 73, cfr. 66.

(3) Collignon, *Hist. de la Sculpt.* II p. 483 seg.; Arndt, nel *Register* dei *Denkmäler griech. u. röm. Sculpt.* p. 66 (' *Lysippisch* '); cfr. Michaelis, *Archäol. Museum Strassburg* n. 764.

(4) Conze, l. c. p. 12 seg.; *Beschreibung d. ant. Skulpturen* n. 2 p. 4.

(5) Brunn, *Gesch. d. gr. Künstl.* I p. 408; Overbeck, *Gesch. d. Plast.*[4] II p. 169; Robert, in Pauly-Wissowa, *Realencyclop.* III 1 c. 594 (*Boedas*).

Ora questa prova appunto credo che ci possa offrire un più accurato confronto della statua di Berlino con quanto sappiamo dell'arte di Lisippo. Al quale riguardo giusto l'anno che sta per finire pare sia stato singolarmente fecondo, facendoci conoscere non solo un tipo femminile del maestro sicionio, ma anche un intiero complesso assai numeroso di figure riproducenti in marmo originali lisippei. Se non che il primo dei ravvicinamenti cui alludo (1), ha incontrato serie obiezioni (2), e, comunque, stante la diversità del soggetto, poco gioverebbe all' intento nostro. E quanto al secondo, debbo pur confessare di non sapermi ancora persuadere della necessità di far risalire le statue delfiche testè pubblicate dall' Homolle (3) ad originali di Lisippo: le cui tendenze artistiche, ad ogni modo, non vi si mostrerebbero pienamente esplicate, mancando le statue in parola della disposizione tridimensionale e della caratteristica rotondità del tronco (4). Ritengo pertanto che ogni giudizio sicuro sulla maniera di Lisippo debba tuttora muovere dall'Apoxyomenos.

Con le parole che precedono ho già accennato a due qualità che, insieme alle ben note proporzioni, costituiscono le più ovvie e salienti proprietà dell'arte di Lisippo. Accede l'atteggiamento irrequieto e nervoso, la cui espressione tanto ammirata risiede sopratutto nei fianchi, nei quali la figura, come similmente anche l' Eros apparecchiante l'arco del medesimo artista, sembra muovere a guisa di molla o cerniera. Tutta peculiare poi è la conformazione del tronco svelto, quasi direi affusolato, e che in ogni sua parte presenta un perfetto rilievo dei muscoli. Basta, per rendersi ragione di questo fatto, guardare la figura di profilo. Nel contorno anteriore vi è un continuo succedersi di rientranze e di sporgenze, tra cui notevolissima quella fortemente convessa dell'addome; e così, dalla parte posteriore, il forte retrocedere delle spalle rispetto alla testa, la linea dorsale arcuata, e l' intaccatura nella regione sacrale corrispondente allo stringimento della vita nella veduta di prospetto, sono altrettanti elementi caratteristici che distinguono il tronco dell'Apoxyomenos da quanto si osserva nella statuaria

(1) S. Reinach, *Revue archéol.* 1900 II p. 380 segg.
(2) E. Strong, *Class. Review* 1901 p. 187 segg.
(3) *Bull. de Corresp. hell.* XXIII 1899 p. 421 segg.
(4) Cfr. *Die Naturwiedergabe in d. ält. gr. Kunst* p. 48 seg.

precedente — si ricordi, p. e., lo spianarsi del ventre e della schiena nell'Ermete prassitelico — e rappresentano forse la nota più intimamente specifica nel fare di Lisippo.

Passando ora all'adolescente di Berlino, abbiamo in esso non solo le proporzioni lisippee, cosa generalmente riconosciuta, ma anche la tendenza di uscire, con le braccia portate innanzi, dal piano unico in cui prima di Lisippo si conteneva la facciata anteriore delle figure. Ricorre anche qui l'accentuazione della vita quale asse del movimento elastico. Ma sopratutto colpisce l'identica costruzione del tronco, identità che, tenuto conto delle differenze anatomiche inerenti all'età e dei ritocchi subiti dal bronzo (1), si può dire assoluta. Il ravvicinamento dei due profili offerto dalla nostra tav. XVI (2), cui quello dei lati sinistri non farebbe che crescere forza, mi dispenserà da più minuta analisi, rivelando, per giunta, tale affinità nell'intera architettura delle due figure, da poterle credere opere d'un medesimo autore. Però avendoci il caso tramandato la notizia d'un bronzeo *adorans* fatto da un discepolo di Lisippo, preferiremo, forse, di assegnare a costui la nostra statua: risparmiando così a Lisippo l'imputazione di essersi un po' troppo letteralmente ripetuto, mentre il copiare diligentemente i modelli del maestro non disdirebbe nell'alunno, specie quando questi, come giusto per Boedas è lecito supporre da un luogo di Vitruvio (3) e dall'apprezzamento indiretto di Plinio (4), fosse stato portato all'arte più dall'esempio paterno che da propria vocazione. Non insisto peraltro su questo nome, non essendo nemmeno accertato che l'*adorans* pliniano fosse di età giovanile.

Ma la nostra conclusione regge al confronto delle teste? Veramente, posto che la statua di Berlino si possa attribuire, non già a Lisippo, ma alla sua scuola, anche una concezione differente delle forme del capo non infirmerebbe necessariamente la nostra dimostrazione: tanto più che dagli studi che possediamo sul trattamento della testa negli scultori del quarto secolo, la stessa originalità di Lisippo

(1) Conze, l. c. p. 9.

(2) La lieve differenza di sollevamento che passa tra le braccia del calco riprodotto a tav. XVI ed il restauro più recente (*Arch. Anz.* 1890 p. 164 segg.), è per il nostro scopo trascurabile.

(3) III *praef.* 2, rilevato dal Robert, l. c.

(4) XXXIV 66.

in questa parte appare alquanto problematica. Con doppia sorpresa quindi ebbi a notare nei profili delle teste dell'Apoxyomenos e del bronzo un'affinità assai maggiore di quella che la loro veduta di prospetto, data anche l'inclinazione diversa, lascerebbe sospettare. Senza ricorrere a misurazioni — che anch'io ritengo corollario piuttosto ed indice di altre osservazioni, ma non criterio sovrano in sè — additerò soltanto (1), per il paragone (tav. XVII), la linea descritta dalla calotta del cranio, l'andamento del contorno faciale dalla fronte alla mascella, il taglio e le dimensioni della bocca, dell'occhio e della cavità oculare, la forma della fronte (2). E così il trattamento dei capelli, la partizione in ciocche a S o a virgola, la loro disposizione ed il loro movimento lungo il vertice, l'occipite e le tempie, e quasi anche il grado del loro rilievo: tutti questi elementi nella stessa misura in cui valgono a collegare le due teste tra di loro (e non dobbiamo dimenticare che abbiamo, da un lato un bronzo, sebbene difficilmente l'originale, dall'altro una traduzione in marmo), le discostano, se il materiale da me esaminato mi consente un giudizio, dalle altre; e se qualcheduna ancora si avvicina, si tratta precisamente di opere che anche per altre ragioni a Lisippo si riferiscono, come l'Ermete in riposo di Ercolano. Ma non vorrei seguire oltre queste tracce: certo, un'ampia revisione del materiale più o meno strettamente lisippeo è tale còmpito, da cui la scienza non potrà a lungo esimersi.

E. LOEWY.

(1) Anche il Collignon, l. c. p. 484, nel 'tipo della testa' e nella 'espressione dei capelli' ravvisa la maniera lisippea.

(2) Sono restaurati nell'Apoxyomenos gran parte del naso e l'orecchio sinistro; quest'ultimo sul modello dell'orecchio destro. Se vi siano restauri anche alle labbra ed al mento, è difficile accertare per l'intonaco di stucco del quale sono impiastrati.

ZUR ERKLAERUNG DES ALTARS VON OSTIA.

Die schöne Ara von Ostia, welche *Not. d. Scavi* 1881 Taf. II abgebildet ist, zeigt auf einer Seite im malerischen Stil die Auffindung der von der Wölfin gesäugten Zwillinge durch Faustulus, auf zwei benachbarten Amoren im Spiel mit Waffen des Mars und auf der durch die Dedicationsinschrift (C. I. L. XIV n. 51) gekennzeichneten Hauptseite Mars und Venus mit einem Schwan und Amor. Auf letzterer ist bisher die Figur des links neben der Venus stehenden Knaben nicht genau erklärt worden. Schon die verschiedenen vorgeschlagenen Deutungen weisen darauf hin, dass man bei der Erklärung auf Schwierigkeit gestossen ist, die hauptsächlich in der Unmöglichkeit, die der Figur vom Künstler gegebenen und jetzt in Fragmenten erhaltenen Attribute zu erkennen, besteht. Der erste Berichterstatter schrieb im Jahre 1881 über den neuen Fund (a. a. O. p. 112): « *A sinistra di Venere è espressa la figura di un giovinetto ignudo con un oggetto di forma triangolare nella mano destra, che non saprei definire* ».

Dagegen wollte Helbig (Führer[2] II, S. 206) in der Figur einen als Jüngling dargestellten Amor erkennen, da ihm die oberhalb der Schulter vorhandenen Bruchstellen von Flügeln herzurühren schienen. Er wusste aber auch « das wunderbare, dreieckförmige Attribut, welches diese Figur in der gesenkten R. hält », nicht zu erklären.

Zwei andere Deutungen sind in der *Guida del Museo Nazionale* (2. ed., 1900) S. 14, angegeben. Wir lesen dort: *ragazzo, che sembra rechi gli attributi di Mercurio* (*secondo altri, Julo*).

Bei der Betrachtung des Altars habe ich mich überzeugt, dass die Erhaltung des einen Attributes eine neue und wie mir scheint, sichere Deutung zulässt, die ich mir im Nachstehenden auszuführen erlaube.

Der Jüngling ist nackt bis auf den auf der linken Schulter aufliegenden und um den linken Vorderarm umgeworfenen Mantel. Er ist ohne Flügel dargestellt, denn die an dem Hintergrunde des Reliefs erscheinenden Ansätze stammen entweder von dem abgebrochenen Kopfe, oder vom Mantel, oder von dem herabhängenden Bande, mit welchem der an der Ecke des Altars angebrachte Widderkopf verziert ist.

Seine Linke ist mit einem stabförmigen Attribut ausgestattet, das, ganz oben nur in einem Ansatz erhalten, nach unten zu sich verjüngt und aus dünnen, mit Querbändern verbundenen Hölzern besteht. Ein so gestaltetes Attribut kann nur eine Fackel sein und nicht der glatte Heroldstab des Hermes, für den es auch zu lang ist. Der breite Ansatz oben rührt augenscheinlich von der Flamme her.

An dem bisher sog. zweiten Attribut, das der Jüngling in der gesenkten R. hält, sind am wichtigsten die zu kleinen Kugeln verdickten Enden, die die Basis beiderseits abschliessen, ferner die faltenartige Abarbeitung an beiden Seiten und die Fortsetzung dieser Falten unter dem Vorderarm oberhalb der Hand. Diese Details machen auf mich den Eindruck, dass in dieser Hand kein Attribut, sondern das zweite Mantelende mit Gewandzipfeln dargestellt ist. Damit diese letzten nicht leicht abgebrochen werden, hat der Verfertiger des Altars sie von der Reliefwand nicht losgelöst und auf diese Weise Unklarheit hervorgerufen. Nachdem wir das einzige Attribut des Jünglings erkannt haben, ist es nicht schwer den richtigen Namen für ihn zu finden. Es ist der mit Amor verwandte, aber ältere und würdigere Hymenaios, Sohn der Aphrodite und ihr Schützling (s. Roschers Lexicon s. v. Hymenaios, auch Daremberg-Saglio Dict. s. v. Hymenaios). Von der linken Hand der Venus umfasst, scheint er in dieser Scene auf das hochzeitliche Verhältnis zwischen ihr und dem Mars hindeuten zu sollen, wie der kleine zwischen ihren Köpfen flatternde Amor auf ihre Liebe hinweist.

KARL HADACZEK.

SITZUNGEN UND ERNENNUNGEN.

13. Dezember, zur Feier von Winckelmanns Geburstag: PETERSEN, Der Fries an der Rückseite der Ara Pacis. — LOEWY, Der betende Knabe im Berliner Museum (oben S. 391-394).
20. Dezember: MAU, Der betende Knabe (S. Mittheil. später). Dazu PETERSEN. — HARTWIG, Rätselhafte Marmorfragmente mit einem neuen attischen Bildhauernamen (oben S. 366-371). Dazu PETERSEN. — PETERSEN, Augustische und hellenistische Kunst, mit Bezug auf ein Relief der Ara Pacis.

Zum Winckelmannstage wurden ernannt

zu ordentlichen Mitgliedern die Herren:

J. DRAGENDORFF, Basel.
H. SCHRADER, Athen.

zu correspondirenden Mitgliedern die Herren:

A. DOHRN, Neapel.
L. R. FARNELL Oxford (England).
H. N. FOWLER Cleveland (Ohio).
J. G. FRAZER, Cambridge (England).
G. PINTO, Venosa.
von REKOWSKI, Neapel.

REGISTER.

Br. = Bronze. Rel. = Relief. St. = Statue. Wgm. = Wandgemälde.

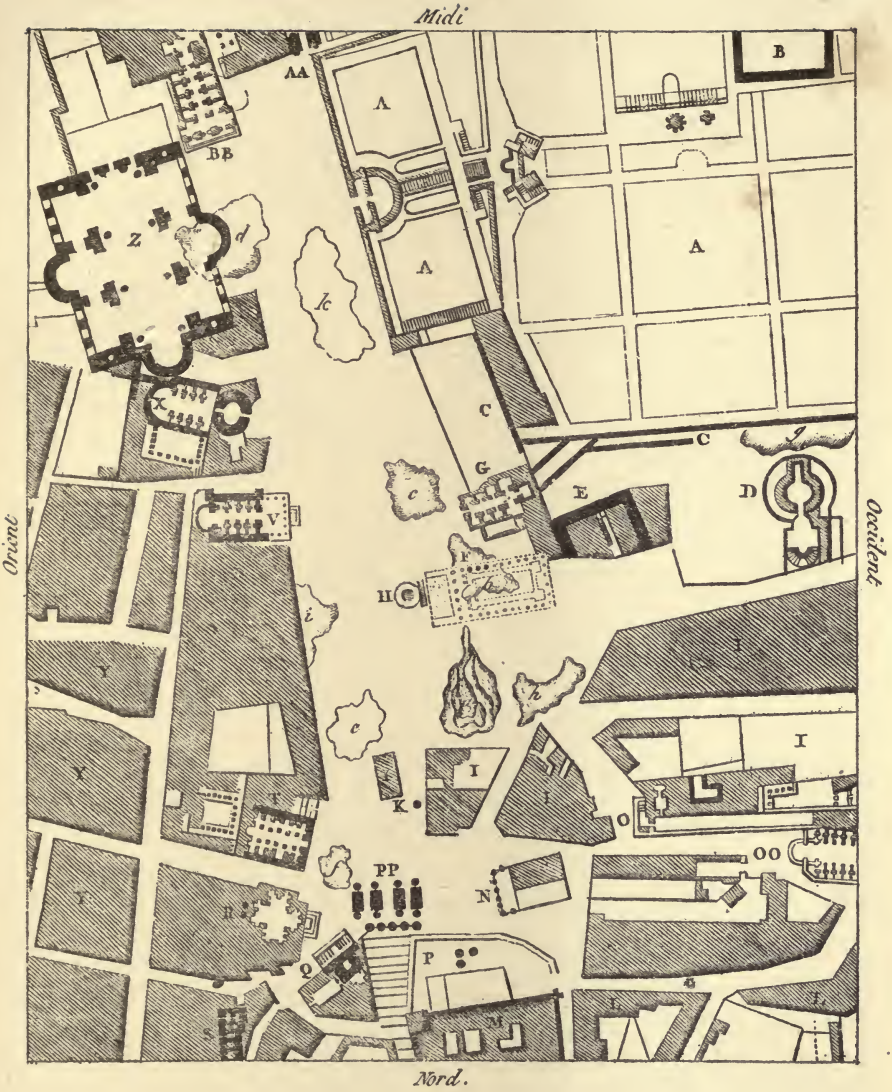
Abgar v. Osroene, angebl. Porträt 272.
Acus comatoria 389.
Adler als Symbol des Elagabalus 276.
Adorant, Br. in Berlin 391.
Altar aus Ostia 396.
Amphiaraos, Kopf 375. 379.
Amphora der Uebergangszeit aus sf. in rf. Stil 117.
Amphoreninschriften 312. 356.
Andokides Vasenmaler 121.
Antepagmenta in Stuck nachgeahmt 336.
Antiochos II Theos 270.
Aphrodite, St. der 21.
— Typus des 5. Jahrh. n. Chr. 25 ff.
— des Alkamenes 32.
— Marmorstatuette 322.
— Toilette der, Wgm. 344.
— Votivreliefs in Tarent 83.
— Wagen von Eros und Nike gezogen 80.
Apollon, Kopf 380.
Apuleius 57. 93.
Ares und Aphrodite, Wgm. 339. 350.
Ariadne, Wgm. 321. 350. 351. 354.
Asklepios, Kopf 373. 375.
— Statuette im Orto botanico 376.
— Paris, Musée Guimet 377.
Authepsa 217.
Bacchischer Zug, Wgm. 342.
Bacchus Wgm. 303.
— in Larenbild 320.
— und Silen, Wgm. 353.
Baetylen auf Münzen 277.
Baiulatoria sella 267.
Barberini, Pal., Ausgrabungen 366.
Basilica Julia 7 ff.
Benevent, Triumphbogen 272.
Bernsteinfiguren 322.
Biberon 364 (zweimal).
Biga Vaticana 226.
Bildtafeln, Pompeji 285.
Boedas 391.
Boissard, J. J. 128. 144.
Bronzefunde in Nisch 48.
Bronzestil 34.
Candelaberstil, Wanddecoration im, 304.
Caracallathermen 246. 372.
Casella, Pierleone 267.
Ciampolini, Gio., Antikensammlung 230. 245.
Conservatorenpalast, Kuh aus Marmor 42 ff.
Constantin, Kolossalkopf, Br. 50 ff.
Daedalus und Ikarus, Wgm. 298.
Danae auf Seriphos, Wgm. 354.
Demosthenes, St. im Braccio Nuovo 370.
Diomedes der Glyptothek 37.
— Abguss in Dresden 37.
— Kopf im Orto botanico 37.
— Kopf im Britischen Museum 38.
Dionysos und Maenaden auf Vasenbild 119.
Diskoswerfer, kapitolinischer 244.
Ephebenkopf aus dem Caracallathermen 380.

Eros, trauernd, schlafend 58. 89.
Eros, Psyche quälend 60. 87. 89.
Eros-Psyche als Symbol 90.
— — verdoppelt 92.
— — Marmorgruppe 67. 71. 87-90.
Eros und Nike, Bronzerel. 74.
— Thonrel. 77. 84.
Eroten und Psychen pompejanisch 65. 89.
'Euripides' in Modena 135.
Europa, Wgm. 300. 321. 354.
Eurythmische Verschiebung der abgewandten Gesichtshälfte. 34.
Figurenkapitelle, römische 281.
— a. d. Caracallathermen 246.
Floss, Gebäude auf einem, Wgm. 298.
Frau, betende, Wgm. 302.
Fredenheim, antiquarische Studien 5.
Fulcra des Triclinium 363.
Genius und Laren, Bronzestatuetten 322.
Gewichte 317.
Giulio Romano 217.
Gladiatoren, Amoren als, Wgm. 321.
Gladiatorenhaus, Pompeji 288.
Haarnadeln, Gebrauch 382.
Haartracht, griechische des 5. Jhdts. 245 ff.
Hadrian, Adoption 270.
Heiligtum, ländliches, Wgm. 308.
Heraklestorso 245.
Hercules in Larenbild 319.
Hermen, weibliche, Wgm. 308 f.
Hermes, Medaillonbüste, Wgm. 351.
Hippolytos, Wgm. aus den Trajansthermen 225.
'Homer' in den Uffizien 135.
Hymenaios 396.
Jagdscenen, Wgm. 296 ff.
Isis auf Rel. 258.
Jünglingskopf, archaischer, des Vatikans 251.
Juppiter in Larenbild 320.
Kalatores pontificum et flaminum 10.
Kampfscene, Wgm. 346.
Köpfe, weibliche, Wgm. 309 f.
Kresilas, Palladionraub 33.
Kuh des Myron? 42.
— im Cabinet des médailles 45.
Laren und Genius, Bronzestatuetten 322.
Larenbilder 318. 325.
Larenheiligtum 328.
Ligorio, Pirro 130. 145.
Lucretius Fronto, Haus des, 333 ff.
Lysippos 392.
Malerischer Reliefstil 262.
Mercur in Larenbild 318.
Mikon und Pero, Wgm. mit Epigramm 350.
Minerva, Bronzebüste 328.
— in Larenbild 319.
Minotauros, Thermenmuseum 44.
Modena, Relieffragment 264.
Monnot, frz. Bildhauer 244.
Münzwerkstätte, angebl., in Pompej. Wandbild 109 ff.
Myrons Kuh? 42 ff.
Narcissus, Wgm. 321.
Neoptolemos in Delphi, Wgm. 347.
Nisch, Bronzefunde 48.
Odysseus des Kresilas? 33 ff.
Ostia, Altar 396.
Palladionraub, Gruppe des Kresilas? 33 ff.
— Rel. im Palazzo Spada 38.
— Vase in Neapel 38.
— Wgm. im Grabe a. d. Via Latina 390.
Pferde, Akropolis 44.
Pferdegeschirr 313. 322.
Philoxenos, attischer Bildhauer 367.
Pighius, St. V. 126.
Pilos 33.
Pistrinum 312 ff.
Porträt, Wgm. 351.
Poseidon und Amymone, Wgm. 354.
Psyche, Rache 63. 87.
— *ψυχή* 65.
Purpurschnecke 82.
Pyramus und Thisbe, Wandgemälde 353.

Roma auf Kapitell 248.
— Torso in Neapel 249.
Sala di Costantino, Fresken 219.
Sarapis (?) auf Relief 259.
Sarkophagreliefs 241.
Schränke, Abdrücke von, in Pompeji 322.
Senecas, L. Annaeus, Graffito 288
Septimius Severus, Schutzgötter 250.
Silen, Wgm. 303. 307.
Sol Elagabalus 274.
Sparbüchse, thönerne 330.
Spielmarken 330.
Statius, Ach. 136.
Stein als Symbol des Elagabalus 275.
Stempel, eiserner 48.
Stier, Akropolis, aus Marmor 44.
Stiere, Akropolis, aus Poros 44.
Strada, Jac. 222.
Stuckdekoration v. d. Basilica Julia 13.
Suthina 382. 389.
Tarent, Aphroditecult 83.
Teatro Vaticano 132.
Templum Elagabali (Rom) 280.
Thermenmuseum, Odysseus 33.
— Asklepioskopf a. d. Caracallathermen 373.
Thermenmuseum, Ephebenkopf a. d. Caracallathermen 380.
Theseus und Ariadne, Wgm. 345.
Thiermalereien 356.
Thürglocken 332. 363.
Torso v. Belvedere 234.
O. Truchsess v. Waldburg, Cardinal 222.
Tyrannenmörder, Neapler Gruppe 97.
— auf Vasen 103.
— Aufstellung in Athen 103.
— Einfluss auf Vasenmalerei 106.
Ursinus, Fulv. 140. 150.
Uthina, Weihinschrift an Hadrian 95.
Fl. Vacca, memorie 264.
Venus auf Nadeln 382. 388.
— Alabasterfigur 328.
— Pompejana in Larenbild 319.
Vergil, Aen. II, 1, Graffito 287.
Victoria in Larenbild 319.
Villa Julius III vor P. del Popolo 128.
— Madama, Dekoration 220.
— des Piso bei Tivoli 125.
Votivrelief aus Rhodos 258 ff.
Wochengötter in Graffito 361.
Wolfegger Skizzenbuch 209.
Würfel und Spielmarken 330.

TAFELN.

A. Ausgrabungen v. Fredenheims auf dem Forum Romanum 1788-1789.
I. Statue Doria-Pamphili.
II. Kopf der Statue Doria-Pamphili.
III. Kopf im Thermen-Museum.
IV. Kuh vom Esquilin.
V. Vase des Andokides.
VI. Cod. Vat. 3439 f. 124'.
VII. Marmorkopf in Modena.
VIII-XI. Aus dem Wolfegger Skizzenbuch.
XII. Figurenkapitell vom Forum.
XIII. Ausgrabungen von Pompeji, Reg. V Insula IV. V.
XIV. Asklepioskopf aus den Caracallathermen.
XV. Ephebenkopf aus den Caracallathermen.
XVI. Apoxyomenos und Adorant in Berlin.
XVII. Apoxyomenos, Adorant, Hermes (Köpfe).



PLAN DER AUSGRABUNGEN v. FREDENHEIMS
AUF DEM FORUM ROMANUM MDCCLXXXVIII-MDCCLXXXIX.

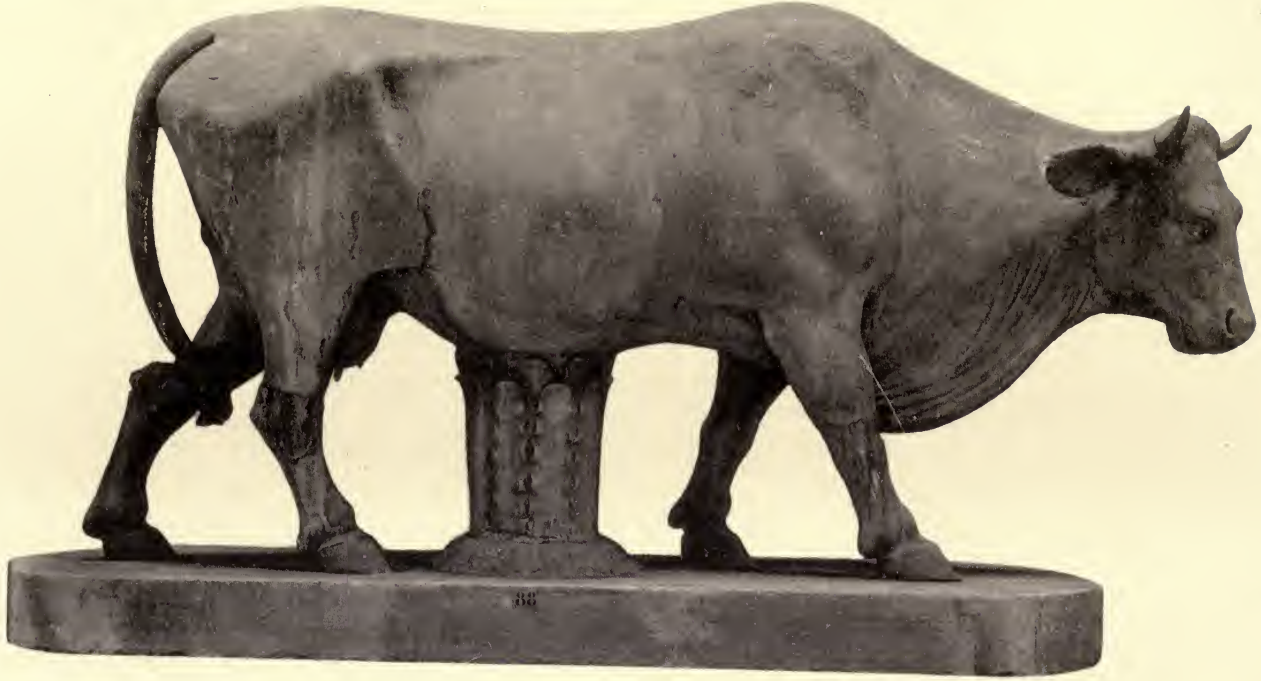
Roma Fotot. Dhnesi

Roma Fotot. Danesi

KOPF DER STATUE DORIA-PAMPHILI

Roma Fotot. Danesi

KOPF IM THERMEN-MUSEUM



Roma Fotot. Danesi

KUH VOM ESQUILIN

Roma Fotot. Danesi

VASE DES ANDOKIDES

Roma Fotot. Danesi

COD. VAT. 3439 F. 124^{v}

Roma Fotot. Danesi

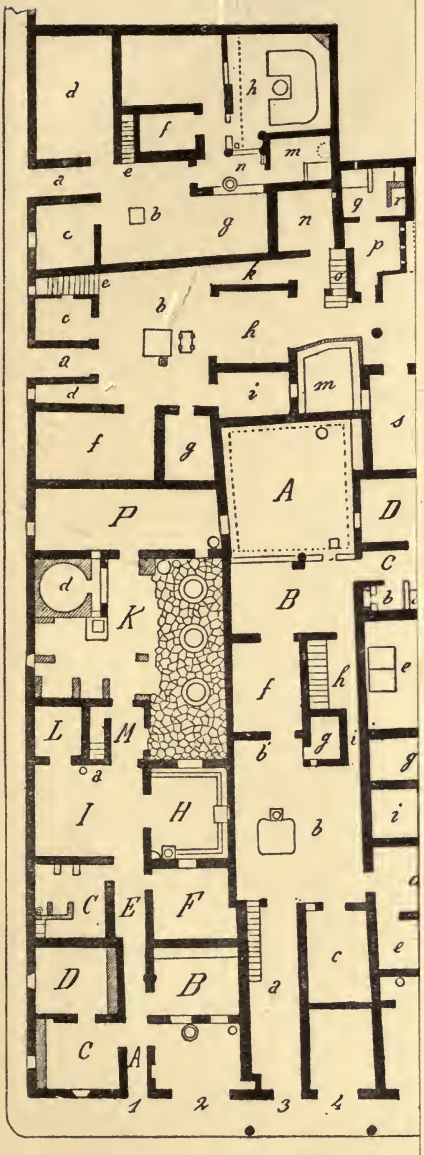
MARMORKOPF IN MODENA

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi



INSULA IV.

Roma Fotot. Danesi

TESTA DI ASKLEPIOS SCOPERTA NELLE TERME ANTONINIANE

Roma Fotot. Danesi

TESTA DI EFEBO SCOPERTA NELLE TERME ANTONINIANE

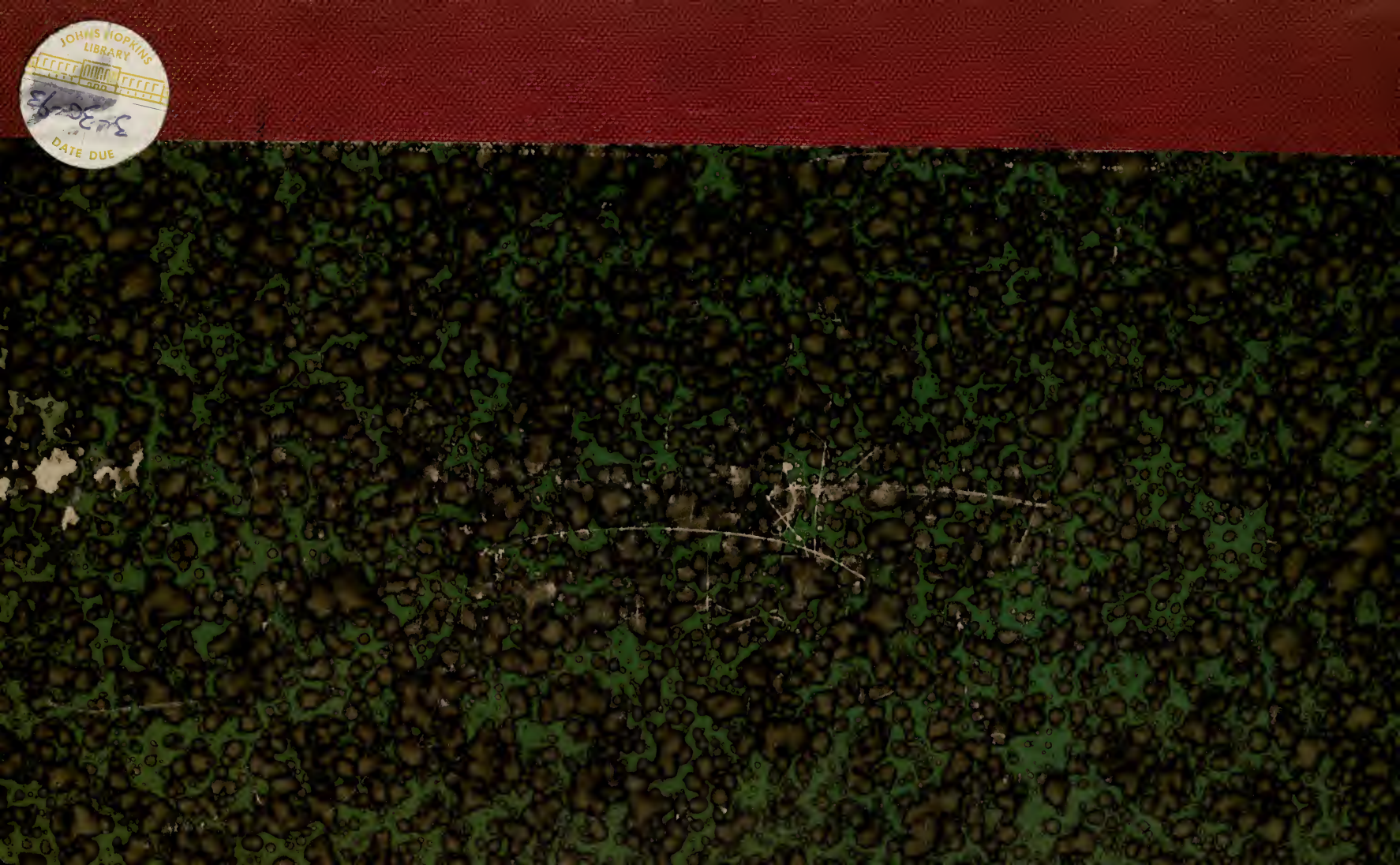
Apoxyomenos ed Adolescente di Berlino.

1

2

3

1 Apoxyomenos 2 Adolescente di Berlino
3 Ermete di Ercolano

3 1151 00755 3823
THE EISENHOWER LIBRARY

JOHNS HOPKINS
LIBRARY
DATE DUE